

عبد العزيز بومسهولي

الشعر والتأويل



أفريقيا الشرق



الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

© أفريقيا الشرق 1998

حقوق الطبع محفوظة للناسر

المؤلف - عبد العزيز بومسهولي

عنوان الكتاب

الشعر والتأويل - قراءة في شعر أدونيس

رقم الإيداع القانوني 97 / 227

ردمك ISBN. 9981-25-067-4

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

الهاتف 259504 - 259813 - فاكس 440080

أفريقيا الشرق - بيروت - لبنان

ص.ب. 3176 - 11

عبد العزيز بومسهولي

الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

❏ أفريقيا الشرق

المحتويات

7	تقديم
13	الأشياء والأسماء
14	- أبجدية ثانية أو إعادة تشكيل وكتابة التاريخ
18	- الأشياء والأسماء
29	- القصيدة كتقويم للوجود
53	- خلاصة
57	الكتاب والتأويل
58	تمهيد : عتبة التأويل
66	الكتاب : مغامرة التأويل
74	تأويل التاريخ
87	تأويل السيرة الشعرية
95	خلاصة
99	الفضاء والتأويل
116	خاتمة
119	إعادة فهم الحداثة - حوار -

تقديم

الشعر تأويل، التحام كلي بين الحرية والضرورة فالضرورة والحرية مرتبطان متداخلات كما يتداخل الوعي باللاوعي، لأن الفن أساسا يعتمد مبدأ تماهي الأنشطة، والتداخل بين ماهو خاص وماهو عام، ومن ثم فما يميز الشعر كما يرى "شيلنج" هو ما يميز جميع الفنون إذ هو تمثيل المطلق أو الشمولي فيما هو خاص.

إن الشعر بوصفه سلبا لظواهرية العالم، أولا نكشف ملموس وتجمل مألوف يتوخى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤية الإكتناه العميق، ومن ثم تغدو فاعليته تمارس التأويل الشامل.

وفي كتابنا هذا نستخلص أن الشعرية الأدونيسية ممارسة هرموني تطبيقية، يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضا.

إن الشعر حسب هذه التأويلية مغامرة تهدف إلى فتح دروب الحرية كفعل للاختيار، والولوج في المجهول، وهو ما يمكن من خلق تجريب "إبداعى" يكشف المنحجب، ويعري بؤرة التوتر الحي الخالق دوما لأسئلته اللامتناهية كما يعري أيضا جوهر الديناميكية الفاعلة للإنسان، أليس هذا التجريب إذن كما يقول غادامير «أمر يتعلق بالجوهر التاريخاني للإنسان»¹

وفي نظري فإن الشعرية كما يمارسها ويوظفها أدونيس، قد مارست التجريب، فكسرت الجاهز، و المألوف، كما فتحت أفق استشراف المجهول، لكنها عرفت محطتين أساسيتين تتميز الواحدة منهما عن الأخرى، وهما علامتان مؤسستان للمشروع الشعري الأدونيسي المتشابك.

1 - المحطة الأولى هي محطة الشعرية الإشارية الرمزية، حيث كان الشاعر مهووسا بالبحث عن الأقنعة بوصفها «رموزا يلتجئ إليها ليضيفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقدما متميزا يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع" وتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيّل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ولكننا ندرك أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"² حسب استنتاج الناقد الدكتور جابر عصفور في دراسته النقدية المتميزة لأغاني مهيار الدمشقي.

هذه المحطة تبتدئ أساسا من سنة 1961 مع صدور أغاني مهيار الدمشقي وتستمر مع كتاب التحولات والهجرة ثم المسرح والمرايا وتنتهي سنة 1985 مع كتاب الحصار.

غير أن لهذه المحطة عتبتها الأساسية والمتمثلة، في عمليّن هامين هما قصائد أولى 1957، ثم أوراق في الريح 1958.

وإذا كانت أهم ميزة رسمتها المحطة الأدونيسية الأولى، فهي كونها رسخت مفهوما عميقا للحدائث، كخلخلة للغة والرؤيا، وعمقت التخيل الشعري باعتباره سفرا لامتناهيا في المجاهيل، وكمنتج لصورة شعرية تتجه نحو الكثافة الترميزية الخالقة للتعدد، والإختلاف، حتى أنه يمكن أن نعتبر أن بداية المشروع الأدونيسي كان بحق المشروع الجدي لما سميناه بالشعريات اللاعمودية³ التي فتحت أفقا للشعر العربي ولج بفضلها إمكانات التجريب المنفتح، صحيح أن هناك روادا سابقين لأدونيس، كنازك الملائكة والسياب والبياتي، إلا أن بعضهم حاول التراجع عن جوهر المشروع كما هو حال "الملائكة"، أو أنه بقي حبيس رؤية ذاتوية ما فتئت تكرر نفسها غالبا كما هو شأن البياتي، أو لأن عامل الموت أوقف انجاز تجربة نادرة في عطائها كما هو شأن السياب.

لكن بالنسبة للمشروع الشعري الكبير لأدونيس، فقد كان سواء على صعيد الإنتاج الإبداعي والنظري بداية لمراجعة مسلمات «العمودية العربية» وتأسيسا لمصادرات جديدة، ويتجلى ذلك أساسا في نقدها لمبادئ «العيار العمودي» الذي صاغه البلاغيون القدامى ورسخه التقليديون، والذي يعتمد أساسا على أولية المعلوم، والفهم، والبداية، والقياس العقلي، والمنطق، «أنظر مسلمات عمود الشعر كما صاغها المرزوقي». في حين انطلق مشروع أدونيس من مصادرات لاعمودية، تتمثل في أولوية المجهول، والخرق والتكسير، والتهيه errance واللامألوف، واللامنطقي واللاعقلي يقول أدونيس:

«فقد نظرت لما أسميته بقول المجهول، مقابل التقليدية التي نظرت، وتنظر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح

الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شائع هائل قلما يجرؤ العربي على الخوض فيه، وفي هذا أكدت على أن الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المفتوح، وعلى أن الخصوصية الإبداعية، هي تبعاً لذلك خصوصية الذات الشاعرة، لا خصوصية الجماعة أو التراث، وعلى أن الشعر سير في فضاء الحرية، وتأسيس له في آن، أي أنه تحرك دائم، في اتجاه ما لا ينتهي، وفي هذا ما يجعل الكتابة الشعرية استقصائية، خارج المعطي المحدود والمحدد، أي ما يجعل منها مشروعاً لا يكتمل، الإجزئياً، شأن الإنسان نفسه⁴.

إذن فإن أهم ما أنجزه المشروع الأدونيسي في محطته الأولى هو التحرر من سلطة التراث لامن التراث كإنتاجية مبدعة ومن المطلق الميتافيزيقي المتمثل في النموذج المؤهل الذي يفرض قانون عمود الشعر محاكاته وإعادة إنتاجه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فقد أسس أدونيس لشعرية متفتحة فضاءها الحرية، وممارسة التجريب بوصفه فعلية شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشكل دائم، لا حدود لنهاياته.

2 - أما المخططة الثانية الأساسية في المشروع الأدونيسي فهي مخططة الشعرية التأويلية، شعرية لا تمارس إنتاج الأقنعة والرموز والإشارات فحسب، بل تضيف إلى ذلك إنجازاً آخر هو ممارسة التأويل، طبعاً فإن أي نص شعري يمكن تأويله، بمعنى أنه خاضع للتأويل لكن بالنسبة لأدونيس فالشعر ذاته مؤول ومؤول (بكسر الواو المشددة، وبفتحها) فهو يخوض مغامرة القراءة بمعناها الشامل، للذات والمكان والتاريخ والتراث لولوج دروب الفهم العميق للكينونة، والفهم لا يعني طلب اليقين كما هو شأن فلاسفة العقل بل هو الذي يضع كل يقين موضوع سؤال اللغة لذلك كان

التأويل هو أساس العلاقة بين الكائن والكينونة، وكما يؤكد غدامير فاللغة تصبح دليلاً للفهم وعملاً له، كما كانت عند هيدغر وطناً للكينونة⁶.

بداية هذه المحطة تقترن بصدور أبجدية ثانية 1994، ويتأكد رسوخها بصدور الجزء الأول من العمل الشعري الضخم «الكتاب» الذي يعد بمثابة كوميديا أرضية - لإلهية - تدخل في عملية التأويل الشامل، من خلال إعادة القراءة وحوار التراث، وهذه المحطة بدورها مسبقة بعتبة أساسية هي اللجنة الأولى الممهدة للشعرية التأويلية، وتتمثل في إصدارين هامين هما: شهوة تتقدم في خرائط المادة 1987، واحتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة 1988.

وقد اخترنا في هذا الكتاب النقدي، أن نتناول عمليتين أساسيتين في المشروع الأدونيسي الكبير هما: أبجدية ثانية، والكتاب، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة، فالشاعر هنا يصغي إلى ما قيل ثم يؤوله من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلاً في ذاتنا وفي عصرنا وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بالوجود التاريخي وهي إمكانية عميقة لفهم الكينونة التي تشملنا جميعاً حاضراً وماضياً واستقبلاً.

ونحن بذلك نكون قد ظفرنا برؤية جديدة، وتعامل مختلف، أضافاً انجازاً هائلاً للشعر العربي.

وأملنا أن نكون قد ساهمنا في إضاءة جانب هام في شعرية أدونيس الخصبة.

عبد العزيز بومسهولي

البيضاء/مراكش سبتمبر 96

هوامش

- 1 - مطاع صفدي: التأويل وسؤال التراث مجلة الفكر العربي المعاصر ع 21/ 11
20 ص 8
- 2 - د. جابر عصفور: أقنعة الشعر العربي المعاصر مهيار الدمشقي: مجلة فصول
المجلد 1 ع 4 1981 ص 123
- 3 - أنظر دراستنا: قصيدة النثر والشعريات اللاعمودية مجلة تافوكت ع 1
كولونيا 1996 .
- 4 - أدونيس: الشعر العربي الشعر الأوروبي: مواقف ع 41-42 ص 10
- 5 - مطاع صفدي: نفس المرجع ص 5 .

الأشياء والأسماء

قراءة في «أبجدية ثانية» لأدونيس

اللغة بالمعنى «الهيديغيري» ليست وسيلة للإفصاح، فهي لا تعبر عن الشيء، إنما هي الشيء نفسه، أو هي الكائن نفسه»

أدونيس (انظر الحوار)

«إن ما يهمنا أساساً هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء
لا معرفة ماهيتها»

«نيتشه»

«إن الخطابات كما نسمعها أو نقرأها كنصوص ليست كما
يعتقد مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات، ليست لمحة باهتة
للأشياء أو سلسلة ظاهرة ملونة من الأشياء وتحليل الخطابات نفسها
يضعها أمام مشهد انحلال عري الروابط التي تبدو لنا ظاهرياً أنها
جد وثيقة بين الكلمات والأشياء».

“فوكو”

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا إسميها لغات/ ولكل موته»

“أدونيس”

أبجدية ثانية أو إعادة تشكيل وكتابة التاريخ

الشعر بالنسبة لأدونيس مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر الى عالم متعدد الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني، وكصيرورة تاريخية تعيد اكتشاف التشكلات والممارسات الخطائية التي اضمرتها علاقات قوى وإرادات سلطة كانت سائدة، ومن ثم فأدونيس يعيد قراءة التاريخ بواسطة أبجدية ثانية تحاور الذات والمكان والزمان واللاشعور وتضئ سراديب لغة طواها النسيان وهي في رأي الشاعر:

«لغة تسكر باللاشيء وباللامعنى وبكل بهاءٍ تفتتن» ص185
وإعادة قراءة التاريخ بالنسبة لشاعر استكناهاي كأدونيس هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هرموني تطبيقية يحضر فيها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لإبعاد متعددة تخضع لآلية الكشف والتأويل.

«هل أكتب تاريخاً للأسود أو للأحمر، أو تاريخاً لا لون له هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ هل أنسى الشيء أو أذكر نفسي؟

هل ما ألمسه

يغني عما لا ألمسه؟ ص185.

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر هنا لا تحاول البحث عن خط اتصالي لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين، التي تحول الفعل إلى نموذج سكوني، والحدث إلى صورة ومعنى واحد، إن منهج الشاعر هنا أن يعيد تشكيلة الخطاب المتواري الذي دمره المحو، وغلفته طبقات النسيان المتراكمة.

”وماذا تفعلين أيتها الأبجدية

بلوتني لا قول بك المحو

لا سأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟ ص 52

إذن فكتابة الشاعر للتاريخ كتتحقق لفعل الكينونة، لن تكون من باب أرخنة الوقائع على شاكلة المؤرخين، وإنما حفرا في بنية المسكوت عنه الضائع في سراديب التاريخ، وهنا ولوج لعتبة المجهول باعتباره شكلا من أشكال مغامرة الشاعر، هذه المغامرة التي تتخذ من الكتابة وسيلة لاستشراف الكون وإعادة إنتاجه وتخيله، وخلق ممارسة تشكيلية تنتج لغة تستحيل رموزها إلى بناء للمجهول.

«اكتب الظن والمستحيل ويملي علي الفضاء» ص 165

وإذا كان الظن نقيضا لليقين، باعتباره يحيل إلى فرضيات أكثر مما يحيل إلى مسلمات بديهية، فإنه يكشف عن أداتين أساسيتين في العملية الشعرية، أولهما: الحدس بوصفه تشغيلا للحاسة السادسة التي يمتلكها الشاعر والتي تمكنه من بلوغ الرؤيا أي تجاوز عتبة الواقع العيني واختراق البعد اللامرئي فيه، حيث تتمرأي حياة خلف الحياة أنها حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤول العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة، وباعتباره آخر قابلا للكشف وإعادة

التأويل، وهنا سر نجاح المتصوفة في قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادات، وفق وحدة خارقة.

وثانيهما: الشك كأداة لخلخلة اليقين، وتدمير الثقة العمياء وعدم الإستسلام لواقع الأشياء أو الإستئناس للمألوف، إن الشك سبيل خلق علاقة توتر حيوية بين الذات والعالم، تقوم على إنتاج أسئلة قلقة تسمح بتأويل الوجود الإنساني في العالم تأويلا يقبل دلالة الموت، ويكشف النقص الحاد الذي يسم الكون.

لماذا أحيأ في هذا النقص إذن؟

.....

لكن اين الكامل؟ ص 185

إن إدراك الكائن لعدم قدرته المطلقة وكذلك إحساسه بالنقص، يولد عنده شعورا بالقدرة الخارقة التي ليست شيئا آخر غير قوة الانفصال، باعتبارها إمكانية مفتوحة على عالم الإستحالة الذي يحول اللاممكن إلى تحقق، ويمنح المستحيل هوية الوجود، وتلك اقصى درجة الإبداع، حيث تصبح الكتابة عملية خلق منفلة عن إكراهية سلطة القوانين الطبيعية وتغدو أشبه بعملية تهريب الكلام:

"أن تكتب هو أن تهرب الكلام" ص 73.

والتهريب هو تمرد على السلطة، وخرق لجدار الحراسة العاتي الذي يقف حاجزا دون بلوغ الرؤيا، وخلق تواصل مع فراغ الوجود والشاعر بتمرده الإبداعي يستطيع إبداع الفراغ أي إعادة انتاجه وإخضاعه لشروط الكتابة الشعرية وشعرية الكتابة:

"فأنا مبلغ والبلاغ

إنني أكتب الفراغ، وأخاطب هذا الفراغ" ص 155

إذن فالشاعر باعتباره ذاتا مبدعة، لا يمثل لشروط المكان،
ولا لمنطق السيرة كمرادف للمألوف اليومي، إنه يتنقل داخل فوضى
أبجدية الحرف التي فيما هي تتلاحم، تعلن عن ولادة عالم منفلت:
لست ما شئت، لست ما أشاء

ليس لي سيرة، ليس لي موطن

غير هذا التشرذ بين حروف الهجاء"ص173

هذا العالم المنفلت، هو عالم اللغة نفسها وكونها الفريد، وهو
ما ينتمي إليه الشاعر باعتباره صوتا وضميرا للوجود الإنساني في
العالم أو «دازاين» بلغة هيدغر:

"أنتمي لا لاسم ولا لملة

لغتي ملتي" ص159

ومن ثم فالأبجدية الثانية هي مغامرة انطولوجية كما أشرنا
سابقا يتشكل من خلالها الكون كوجود مختلف يستمد شرعيته
من رؤية استيطيقية، تجسد الجمال بوصفه البعد الحضاري لكونية
الإنسان، وبوصفه ظاهرة متعددة تتشكل من تشابك الدلالات
المنفتحة على إمكانية التأويل والقراءة، ذلك أن الشاعر لم يعد
يكتفي بإبداع ارتساماته حول الكون، بقدر ما يوظف أدبيته في
إنتاج معرفة ابداعية تفكك الأشياء ثم تعيد تشكيلها، وتستحضر
التراث لالتستوحي منه فقط بل لتأوله وتخلق من أصواته المتعددة
فاعلية ديناميكية تسهم حقا في بلوغ اقصى درجات الرؤيا
الشعرية.

الأشياء والأسماء

أ- يبلغ أودنيس دروة تفجير الرؤية الإستبطانية بخلقه لكون شعري سمته التشاكل، حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلات خطائية متعددة بعضها يمكث في التراث الإنساني القديم، وبعضها الآخر يطفح به الخطاب الفلسفي المعاصر، ومن خلال هذا التشاكل يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا: القديم والمعاصر ليس قصد التموقع داخلهما، وإنما لبناء شعرية حدائية متمكنة فعليا من تأسيس حقيقي لاقامة فعلية في العالم، وذلك من خلال لغتها الشعرية الخصيبة التي تحمل أصوات الوجود الإنساني الحي المتعددة، كما تعبر عن موقف ابداعي- ضمني يتخلل رؤيا الشاعر، ويمنحها فرادتها وحدائتها في الآن نفسه، وإذا كان أدونيس مؤولا بارعا للتراث القديم في عدد من قصائد أبجدية ثانية بالمعنى الشعري طبعاً، كما هو الشأن في قصيدة "في حضن أبجدية ثانية" فإنه في قصيدته الرائعة «البرزخ» هو قارئ مغامر يقتحم الخطاب الفلسفي المعاصر، وينفذ داخل أصواته ورؤاه الإختلافية ليكشف التداخل الأجناسي ودوره في تعميق التجربة الشعرية التي لاكتفي فقط بالإستفادة من تلك الأصوات، وإنما لبلورة صوت الشعر الذي يحفر مادته داخل هذا التشاكل الخطابي بشرط أن يتوفر على حس استشرافي لا يقف عند حدود الخطابات السابقة وإنما يتجاوزها باعتباره ضمير المستقبل المجهول.

وهكذا فالشاعر في "البرزخ" يستدعي من لب الخطاب المعاصر إشكالية فلسفية تناولها عدد من فلاسفة العصر نذكر منهم نيتشه وهيدغر وفوكو، أعني بها إشكالية الأشياء والأسماء، وتحضر أصوات هؤلاء الثلاثة في ثنايا العبارة الشعرية الأدونيسية، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصل إلى رؤية جديدة مكنته من الدخول فعلا إلى مغامرة التسمية بما هي بحث عن هوية الأشياء التي تقيم في العالم.

ب- لقصيدة «البرزخ» مفتاحها الذي يمكن من دخول عتبة الأشياء وأسمائها، ويعبر هذا المفتاح عن علاقة نوعية تكشف عن دور الذات الوظيفي في التوغل داخل أبعاد تشكل امتدادا حضاريا للوجود هي الأساطير، والحلم والتاريخ، يقول أدونيس.

للأساطير التي تحضن أيامي، وللحلم الذي يحنو علي

أغسل التاريخ ما قال، وما أنكر،

بالإشارات التي يرسلها الفجر الي "ص 137

فقراءة هذا المطلع أساسية لفهم منطلقات الشاعر الشعرية، وأيضا لمساءلة شكل تعامله مع الأشياء والأسماء، ومن ثم يتوجب تفكيك بنيته الشعرية لسانيا وداليا.

والملاحظ هو كون الجملة الشعرية هنا ذات شحنة عالية، تتكشف فيها الدلالة الإيحائية والرمزية، محلية إلى نوعية الرؤية الشعرية التي تسم الكون الشعري عند أدونيس.

وبتواز مع هذا نجد بنية هه الجملة التحامية تتخذ شكل دالة لسنية تتوزع ضمنها متواليات اثنتان هما:

- المتوالية الأولى: وهي تتألف من مستويين متجانسين سواء على صعيد البنية المركبية، أو على صعيد التناظر أو التوازي الدلالي إذ نجدهما ينتظمان ضمن البنية النحوية التالية:

(مركب حرفي = حرف جر + إسم معرف بال) + اسم
موصول خاص + جملة الصلة).

وجملتا المستويين هما:

1 - للأساطير التي تحضن إيامي

2 - وللحلم الذي يحنو علي

ويظهر تجانس المستويين معا في لعبة الإنتظام ضمن نسق
العطف، كما يظهر أيضا في التناظر الإصطلاحي، فتمة تواز
ملحوظ بين الأساطير وبين الحلم، وبين إسمي
الموصول (الذي+التي) وجملتا الصلة اللتان تفتحان على بعد دلالي
آخر هو الصورة، فبين "تحضن وتحنو" امتداد استعاري يولد خصوبة
داخل هذا التداخل المتشابه أما المتوالية الثانية تتألف بدورها من
مستويين اثنين، هما:

1 - مستوى الفعل: وتبين داخله جملتان: الأولى تبتدئ بفعل
حركي متعدد، وهي "أغسل التاريخ" أما الثانية فتألف من
أسمى موصول لغير العاقل وجملتي صلة، وهي ما قال وما
انكره وهي أساسا اعتراضية.

2 - مستوى الاداة والمساعد فأداة الفعل هي الإشارات وهي
مسبوقة بحرف جر أفاد هنا الإعانة والوسيلة، أما العنصر
المساعد فهو «الفجر» مرسل الإشارات إلى الذات الأنا
كبؤرة التقاط إشاري:

"بالإشارات التي يرسلها الفجر الي"

وتولف المتوالتان السابقتان شكلا دائريا مفتوحا على مختلف
أشكال القراءة اللفظية والدلالية فيمكن إعادة قراءة الجملة الشعرية
انطلاقا من مستوى أداة الفعل في المتوالية الثانية، على الشكل التالي

: بالإشارات التي يرسلها الفجر الي "اغسل التاريخ" للأساطير...
كما يمكن قراءتها من مستوى الفعل في المتوالية الثانية، وانتهاء
بالمستوى الثاني في المتوالية الأولى.

طبعاً هناك تقنية التقديم والتأخير، لكنها لا تقتصر على مستوى
الألفاظ داخل الجمل البسيطة، كتقديم الخبر على المبتدأ، أو المفعول
على الفاعل، بل يوظف الشاعر هذه التقنية مستوى "الجملة
الشعرية" لكونها انتظاماً لمتواليات تتركب من أبعاد الرؤيا
التشكيلية، حيث تنتظم لعبة أخرى داخل لعبة المتواليات، وهي لعبة
الظهور والإختفاء، وهنا نلج عتبة أخرى تتجلى من خلالها تقنية
الحذف التي يمارسها الشاعر ببراعة لا تدمر الأثر، بقدر ما تخفيته
وتشير إليه، فعندما يقول الشاعر: «للأساطير وللحلم اغسل
التاريخ». فهو يترك علامة تدل على اثر الفعل المحذوف، فاللام وهي
للجبر وظفت حسب هذا النسق لفعل الإهداء، فالشاعر يغسل
التاريخ إهداء للأساطير وللحلم.

وفعل الإهداء هذا يكشف عن تداخل الأزمنة وتشابكها،
فهناك الزمن الماضي، ويدخل ضمنه زمن الأسطورة، ثم هناك الزمن
النفسي الباطني وهو زمن الحلم ثم الزمن الحاضر، وهو زمن الذات
التي تمارس فاعليتها في و«على» التاريخ. ثم الزمن المستقبل المفتوح
وهو زمن اشارات الفجر.

وهنا نصل حقا الى منطلقات الشاعر ومصادر رؤيته التي يمتح
منها ويتفاعل معها، هذه المنطلقات المتجسدة في "الأسطورة
والحلم والتاريخ والمستقبل".

فالأسطورة تمثل بالنسبة للشاعر طريقة إقامة في العالم، ونوعية
حضور فيه على نحو شعري، حيث يهتم بالرؤيا والكشف عن
معالم بناءها هذا البناء هو الأسطورة ذاتها¹ ومن ثم يقتحم الشاعر

الرمز الأسطوري، ليس بوصفه شيئاً سكونياً منفصلاً عن الذات، بل اعتباره حياة يحتضن زمن الأنا، ويفعل داخله وهو ما أشار إليه أدونيس بقوله:

"للأساطير التي تحضن أيامي"

فعل تحضن يكشف علاقةً تشبيهية رمزية، فالأساطير كالأم التي تحضن الطفل، وهي بدورها تحضن زمن الشاعر الذي يشبه زمننا طفولياً يحتاج إلى رعايتها ومشاركتها.

يحتمي الشاعر هنا بالموقف الحدائي الذي يعتبر الرمز الأسطوري حياً داخلنا مختلفاً لائداً بالظل، محتمياً بالصمت "فيحيا فينا ومعنا يستمر بل إننا لانستطيع فهم أي شيء ولا القيام بأي اتصال إلا بمشاركته².

وما دمنا هنا نناقش شعرية الأشياء والأسماء فإننا لابد أن نشير إلى واقعة هامة، أعني بها التسمية الأسطورية التي سما بها الشاعر (علي أحمد سعيد) نفسه، وهي تسمية أدونيس ابن فنيق (phenix) ومن المهم أن نلاحظ مع جابر عصفور أن رمز الفينيق هو أول الرموز التي اقتحمت شعر أدونيس - علي أحمد سعيد - وسيطرت على ديوانه الأول (من أعماله الكاملة)³ وإذا كانت النار هي الدلالة الرمزية لأسطورة «فينيق» الطائر الأسطوري فإن الماء هو العنصر الذي ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذي تسمى به علي أحمد سعيد الشاعر نفسه⁴.

وهذا يفسر الظهور اللافت لعنصر الماء في شعر أدونيس منذ ديوانه الأول وحتى إذا تأملنا جملة المستوى الثاني في المتوالية الثانية "اغسل التاريخ" فإننا سنستكشف الدلالة المائية الكامنة في الفعل، "اغسل" على اعتبار أن من شروط تحقق الفعل "غسل" هو

حضور الماء، وهو ما يحيل إلى تأويل مائي للتاريخ، وهي عملية إجرائية نستكشف من ورائها قراءة للتاريخ قراءة شفافة هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي قراءة أسطورية بالفعل تعتمد آليات هرمونوطيقية بالعودة إلى الأصول البدائية لتشكيل فكر إنساني يندمج في الشعر المجاوز بالزمن ، وبالفعل التاريخي والكينونة.

وهذا هو السر في ربط الشاعر بين عالمه والأساطير من جهة، وبين ذاته والحلم من جهة أخرى، فهو يؤسس بذلك لعالمه الشعري الذي تحكمه دالة ثلاثية الأطراف هي (الشعر والأسطورة والحلم) تنهدم داخلها فواصل الإبداع حيث يضحى الشعر أسطورة وحلما في الان نفسه، على اعتبار أن الرؤيا هي دورة بلوغ أقصى درجات الإستكشاف وهي السمة الجامعة للأسطورة والشعر والحلم، كما أن حركة الحدث داخل هذه المجالات لاتخضع لمنطق التتابع ومنطق العادة وشكل المؤلف، أو لقاعدة من قواعد الإستمرار، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة والحلم ايضاً، حيث يمكن أن يحدث كل شيء، وحيث يتولد كل شيء من أي شيء وعندئذ لن نكون في حضرة زمن متعين، أو مكان متعين، بل في مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة⁵

إن الشاعر من خلال رؤيته تلك المتشابكة ، والتي تتداخل فيها أجناس الإبداع البشري، لا يريد تأسيس تاريخ كوني ولا حتى بناء مفهوم جديد لفلسفة التاريخ وإنما (إدراكاً منه بدور الشاعر) يتوغل داخل التاريخ بوسيلة الرؤيا، لاستبصار الوجود التاريخي، هذا دون أن ننسى ما مارسه الفكر التعددي الهيدغري والفوكوي من تأثير على هذه الرؤيا*على اعتبار أن الشاعر ليس موهوباً فقط، كما أن الشعر ليس لحظة جدلي للقول، وإنما ممارسة احترافية انتاجية تعيد انتاج وتجنيس أهم اشكال الفكر الإنساني امتلاكاً للحدثات واستيعاباً للتقدم وهذه الإنتاجية هي عملية تفعيل للشعر تتولد عنها

رؤية جديدة ليست استنساخية بقدر ما هي مبدعة اختلافية أقول
هذا واستحضر قول الشاعر: «اغسل التاريخ- ما قال، وما انكره»

فأهم ما تحتويه رؤية الشاعر المتقدمة هاته تتطابق ووجهة النظر
التعددية التي تتوسل «النظر الى التاريخ باكتساح تراثه وأصواته
المتعددة، وتأمل المفعول فيه والسائد، والتوغل في صمته، والحفر في
المنسي منه»⁶.

إذن فالشاعر اختار أن يكون ممارسا لشعرية حفرية تهتم
بفحص (ماقاله التاريخ) وبكشف اللامفكر فيه- المسكوت عنه-
(ماانكره) بل إن حفرياتة "ليست أكثر من كتابة ثانية (ابجدية
ثانية): "أي تحويلا منظما لما كتب، ووصفا منظما لخطاب يجعل
منه موضوعه"⁷ إنها بعبارة أخرى تأسيس إقامة لخطاب حفري في
الوجود، وبالتالي كان الشعر بالنسبة لأدونيس رؤية مفتوحة على
المستقبل إن حقيقته لا تقوم على معطيات يقينية صرفة، بقدر ما هي
إشارات إيحائية مفتوحة على أبعاد الدلالة الرمزية والتعدد
المتداخل، وسيمائية الإنكسارات المتداعية للأشياء والأسماء التي
يوظفها الشعر من أجل تفتيت العلاقات، وإحداث تصدعات بنيوية
عميقة داخل ثوابت أساسية تعد مرجعا يقينيا للرؤية التقليدية، التي
تموقع نفسها ضمن بنية الإنسجام، وتمثل الواقع دون محاولة
اختراقه.

ج- تتكون قصيدة "البرزخ" من سبعة مقاطع شعرية،
وتصدرها بدون استثناء، مع اختلاف طفيف مس المقطع الأول
فقط، لازمة شعرية تعبر عن جوهر الرؤيا العميقة للقصيدة باعتبارها
محاولة استكناحية للذات قصد تقويم العلاقات بالعالم، من خلال
كشف وتأويل جدل الأشياء والأسماء، وهذه اللازمة الشعرية هي:

"تخرج الأشياء من أسمائها- لا أسميها"

وقد تكررت 16 مرة داخل القصيدة، وفي المقطع الخامس وحده وردت 6 مرات، بينما وردت مرة واحدة في المقطع 2-3-4 ومرتين في المقطع 1 و2 وثلاث مرات في المقطع 7.

أما التغيرات الطفيفة فنسجلها بخصوص المقطع 4 وبداية المقطع 7 حيث حذفت جملة "لا أسميها" أما بالنسبة للمقطع الأول فنلاحظ أن الشاعر استبدل في المرة الأولى كلمة "الشيء" بمرادف آخر هو الحاضر (وسرى دلالة ذلك لاحقاً) وفي المرة الثانية فقد اختار التعبير بالمفرد "الشيء" عوض "الجمع" الأشياء كما هو الشأن في باقي الحالات الأخرى، كما أنه استعمل حرف الجر «على» عوض «من» وليس القصد من هذا الإحصاء الأسلوبى الأولي مجرد الإطلاع على كيفية الإنتظام اللازم وتغيراتها فقط، وإنما النفاذ إلى الكيفية التي يستكنه بها الشاعر علاقة التسمية بالأشياء أي تلك المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء بوصفها تجلياً للظهور.

وإذا تأملنا بنية الجملة في اللازمة نجدها تتكون من فعل مضاعف يدل على الحاضر هو «تخرج» واسم معرف بـأل يأتي غالباً في حالة الجمع هو «الأشياء- الشيء» ثم مركب حرفي يتألف من حرف جر «من» واسم مركب إضافي = (اسم مضاف وهاء مضاف إليه) وهو "أسمائه"

وكون الشاعر يصدر الجملة بالفعل (تخرج) دون أن يختار تصديرها بالإسم . فلذلك دلالة العامة التي تفسر بالرؤيا الشعرية الفلسفية التي ينطلق منها، وهي روية فينومولوجية أساساً فعمل (تخرج) هنا يشير إلى الظهور والتجلي، إنه حضور داخل بنية الظهور والكشف، إنه حالة تجل الأشياء كما هي وكما تظهر في

الضوء لكن الشاعر ايضا يردف من "اسمائها"، ولفظ الأسماء يحيل الى مدلول دال آخر هو الكلمات، وهذا الدال ينتمي الى بنية خطاب اللغة، وإذن فهنا يبدأ التأويل الظاهري الفينومونولوجي في التشكل، من خلال خلق شبكة تناص تستحضر خلاصات، فيما تعلن عن تشكيل معتقد رصين يزاوج بين روح الفكرة العميقة، وانزياحات اللغة وتفجراتها الجمالية، اعني أن الشاعر هنا عندما يقول: تخرج الأشياء من أسمائها فهو ظاهراتي يلتقي بهيدغر في تأويله لظهور الأشياء تأويلا أساسه اللغة، فهو يرى أن الأشياء تكشف عن نفسها من خلال اللغة، وهي هنا ليست أداة تواصل، وخلق المعنى، وإنما للتعبير عن المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء، فالإنسان لا يستعمل اللغة ولكن اللغة هي التي تتكلم من خلاله، والعالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة ليس باعتبارها وسيطا بين العالم والإنسان، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا، فهي تجل وجودي للعالم⁸ ومن ثم يلزم فهم عبارة الشاعر التي تلي الجملة السالفة وهي «لأسميها» والضمير يعود على الأشياء نفسها، وفي هذا ايضا توظيف للمنهج الظاهراتي الذي يقوم على اساس ترك الأشياء للتجلي أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا- تسمياتنا-عليها، فلسنا نحن الذين نشير الى الأشياء أو ندركها بل الأشياء نفسها تكشف لنا ذاتها فالأصل الحقيقي هو أن نستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه⁹.

ما نريد أن نوضحه ضمن مشروع حداثة أدونيس، أن الشاعر يؤسس لشعرية تأويلية جديدة تستمد كينونتها الفعلية من كون الشعر أساسا مفتوحا على أبعاد التشابك الدلالي، ومن كونه أيضا ابداعا للرؤيا التي تعبر عن عمق فهمه للعالم. شأنه شأن الفلسفة التي تشترك معه في نفس الهموم كثيرا.

"أولوني"

جسدي رق - كتاب

كتبته ابجديات نجوم وغيوم"ص138

فالشعر بهذا المفهوم مشروع قراءة جديدة للعالم، بما هي تمثل
تأويلي، يبني رؤيته على أساس الاختلاف والتعدد، وهو ما يعطي
لقراءة أدونيس للوجود تلك الفرادة المتميزة بالغور في ملامسة
الأبعاد المتوارية والمجاهيل اللابثة في أقاصي رؤيا الشعر ويعبر الشاعر
عن رؤيا الاختلاف والتعدد بقوله:

تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها لغات

ولكل صوته"ص143

طبعاً فرؤيا كهذه ليست بمعزل عن تأثير الأركيولوجيا
الفوكوية، فلفظ لغات وأصوات تحيل الى الاختلاف والتعدد بقدر
ما تحيل أيضاً الى الخطابات التي تطرح إشكالية الأسماء والأشياء
التي يحاول الشاعر هنا أن يخرجها من إطارها النظري الصرف الى
إطار إبداعي يستند الى لغة المجازات القصوى، ويهمننا هنا أن نفهم
وجهة نظر فوكو قصد الإنفتاح المباشر على عالم الشاعر.

ففوكو يؤكد أن الخطابات كما نسمعها أو نقرأها كنصوص،
ليست كما يعتقد مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات،
ليست لحمه باهتة للأشياء، أو سلسلة ظاهرة ملونة من الأشياء،
فالخطاب ليس مساحة يتماس فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها
القاموس بالتجربة، ففوكو وضع بأمثلة دقيقة أن تحليل الخطابات
نفسها يضعنا أمام انحلال عري الروابط التي تبدو لنا ظاهرياً أنها
جد وثيقة بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد
الخاصة بالممارسة الخطابية¹⁰.

وينتج عن هذا الا تعامل الخطابات كمجموعة من الإشارات الدالة على المضامين، بل "إن ننظر اليها كمارسات خطابية، فلا وجود بطبيعة الحال لخطاب بدون إشارات، لكن ما تقوم به الخطابات يفوق بكثير مجرد استخدام الإشارات للدلالة على الأشياء" 11 .

لقد اشرنا إلي أن ما يشد أدونيس الى هذا الخطاب، ليس التماثل والتطابق فهذا يؤدي الى الإستنساخ، ولكنه المنهج الحفري، الذي مكن الشاعر فعلا من كشف انحلال عري الروابط بين الأشياء والأسماء، ولكن في افق آخر تكون فيه العلاقة بين الأشياء والأسماء تتعدى الإطار الواقعي الضيق، لتشير الى احتمالات صيغ الكون المتعددة التي هي فعل حقيقي تتجسد فيها أصوات الكينونة بوصفها نداء للوجود، وسبيل اقامة في العالم.

القصيدة كتقويم للوجود

يشكل الوجود كينونة حيوية، تتخذ صيرورتها من وظيفة حركية تعمل على انتاج قوى متعددة الأشكال، متحدة أو منشطرة، كامنة أو ظاهرة، كلية أو جزئية، منتظمة الحركة أو ساكنة، وتلتقي القصيدة بصيغة الوجود هاته، ليس من جانب محاكاتها للعالم كما بين ارسطو من قبل، ولكل بكونها كينونة حيوية ايضا فهي وجود اخر يحاول محاورة الوجود الكوني، بإعادة تشكيل القوى، وخلق انتظام رؤيوي مجاوز لحركة الواقع وترسباته الاعتيادية الزمنية، للوصول الى اللاتناهي باعتباره المنفذ العميق الذي تثوي فيه الرؤى الشعرية، بوصفها قوى حيوية متعالية لا تحاكي فقط بل تعمل على توليد عوالم اخرى وفق انتاجية ابداعية، وهذا ما يمكن تسميته بتقويم الوجود، "والتقويم" وفق هذا المنظور هو إعادة خلق متجدد ولا متناه، ووفق هذا ايضا نعتبر قصيدة البرزخ تقويما للوجود، لأنها تبلغ الدورة في اختراق ابعاد الكون فهي تنوجد وجودا ذا ماهية شعرية، يدمر سلطة الذات وقوتها الاتية في امتلاك الأشياء وفق مبدأ غريزي، ليترك حرية واستقلالية للأشياء لتعيد انتظامها داخل بنية لغوية تحتوي وتحتمي برؤاها الخاصة. ومن ثم فعملية تقويم العالم تخضع لفحص دقيق من قبل وجود شعري يحاور الزمن لا باعتباره آتات متوالية ولكن

بكونه أفقا لفهم الكينونة، كما يحاور المكان ايضا بوصفه إحدى ابعاد تجلي الرؤى التي فيما هي تسائل تعيد ترتيب الأشياء داخل المكان، وبذلك فالقصيدة (لا الشاعر) هي اللاعب الحقيقي الذي يقف في مواجهة لاعب آخر هو العالم، للتنافس على لعبة شطرنج أو لعبة الوجود وهنا سر تمييزها الإبداعي، فإذا كان الفكر الفلسفي بحث مستمر عن اشكال وعلل انتظام الكون فالقصيدة تحتوي هذا البحث لكنها لاتقف عند حدوده بل هي خلق لانتظام الكون ذاته، أي إنها مبدع للوجود وبعد كينوني حيوي في الآن نفسه، ومن ثم يلزمنا أن نعيش زمان القصيدة باعتباره لامتناهيا ممتدا قادرا على امتلاكنا كذوات عوض امتلاكه، ولكن طبيعة هذا الإمتلاك قائمة على اسس جمالية فنية محضة بعيدا عن الإمتلاك القسري الذي تمارسه الذوات ضد مختلف اشكال الحياة.

ولقراءة هذه الأبعاد في قصيدة البرزخ، لابد من خوض مغامرة الغوص العميق في عالمها المادي المنحدر من أعماق الأساطير، ولهذا فمهمتنا لاتنازع القصيدة في سمتها الخلقية (بفتح الخاء وكسر القاف)، بقدر ما ستحاور شكل هذا الإنتظام الخلقي وأشكال تجليه:

أ- تماهي الأشياء بالزمان/ الحاضر:

لايفتا الشاعر يردد في مطلع كل مقطع بأنه لايسمي الأشياء وهو بذلك يمارس ابداعية ظاهراتية تقوم أساسا كما بينا على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا عليها، وبما أن القصيدة لغة فهي ذلك الظهور للأشياء، الذي تتجلى من خلاله انتظامية دقيقة وبناء وجودي، وبالتالي فحركة الإنتظام هذه تتماهى بالزمان ويكفي أن نفحص المقطع الأول لنكتشف سر هذا التماهي.

"خرج الحاضر من أسمائه

يخرج الشيء على اسمائه - لأسميه، ولكن

قلد الورد يد الشاعر واستسلم للماء الذي قلد نهر الرغبات
فقل الآن ليل الكلمات:

انت نور آخر يفتح الفجر عليه

سأحيي وردة يحملها الشعر اليه - "ص 137

إن التماهي بين الشيء والزمن يتجلى هنا من خلال خلق الشاعر لعبارتين متوازيتين الأولى تحتوي كلمة "الحاضر" وهي تلي مباشرة فعلا ماضيا خرج يحيل الى الظهور والتجلي، والثانية تضم "الشيء" وهي كلمة تلي مباشرة فعلا مضارعا يحيل علي الزمن الحاضر "يخرج" وفهم هذا التقابل الذي يوحى بتماهي الحاضر بالشيء، يلزمنا أن نتذكر أن الإغريق يطابقون بين مفهوم الشيء ومفهوم الحاضر بمعنى ما هو مستجلب ومتمثل أي ما هو حاضر¹¹ فالشاعر هنا يعتمد على مرجعية تراثية في بنائه للغة النص، ليخلق حوار الفكر مع اللغة ، ويشير الى احتمال تعدد الدلالة المفتوحة باعتبار أن الأشياء تتجلى في حضورها ضمن بنية الانتظام اللغوي الظاهرية، وإذا تفحصنا الجملة الإستدراكية التي تلي مباشرة خط الاعتراض الذي يبدأ بكلمة لأسميه، فإننا سنكتشف لعبة انتظام ظهور الأشياء هذه، وحينئذ تكون الصورة الشعرية بانزياحاتها تخلق صدام الأشياء والأسماء، ومن ثمة تكون الأشياء هي الباعثة عن شكل ظهورها داخل الأسماء، وبما أن الشاعر ليس وصفيا، أي لا يهتم بالمحاكاة، فقد رسم للتو، صورة لا يكون الشاعر فيها هو الذي يقلد الورد بل على العكس من ذلك فالورد قلد يد الشاعر، واستسلم للماء، أي للشعر على اعتبار أن إحدى دلالات الماء الأساسية تقترن بالكلام، كما أن للماء هنا أيضا بعد اسطوري

يتجسد في اسطورة ادونيس كما اشرنا سابقا وهنا سر حضور الدال "ماء" في هذا المقطع، وتفصح كلمة "نهر الرغبات" هذا التعالق الامتدادي بين الدوال، فالنهر يشير الى بنية مائية. بينما "الرغبات" تشير الى بنية شعورية وفي ارتباط البنيتين معا خلق لوجود الشعر القوائم على بنية لغوية تنتظم داخلها الكلمات واللافت أيضا أن الشاعر يفتح جسورا بين مختلف اشكال الكلمات حتى وهي تقبع داخل معاني متناقضة فليل الكلمات لا يحيل الى العتمة ولكنه رمز للنور الذي يقتحم الفجر، وهنا إشارة الى تحقيق ظهور الأشياء في زمن ممتد لا يكتفي بلحظة الحاضر فحسب، فالمثال هو الوردة فكينونتها تتحقق في الشعر. لانحارجه، فإذا كانت وردة الواقع هي الشيء الحاضر القابل للانتفاء في زمن آخر، فإن الشعر يصبح ماهية للوردة حين يحتويها كشيء لامتته، يخلد في صميم كلمات القصيدة وحينذاك يصبح وجودا محتفى به، يدخل مع الذات في علاقة تواصل حميمة مثيرة لعملية استبطان الحس الباطني:

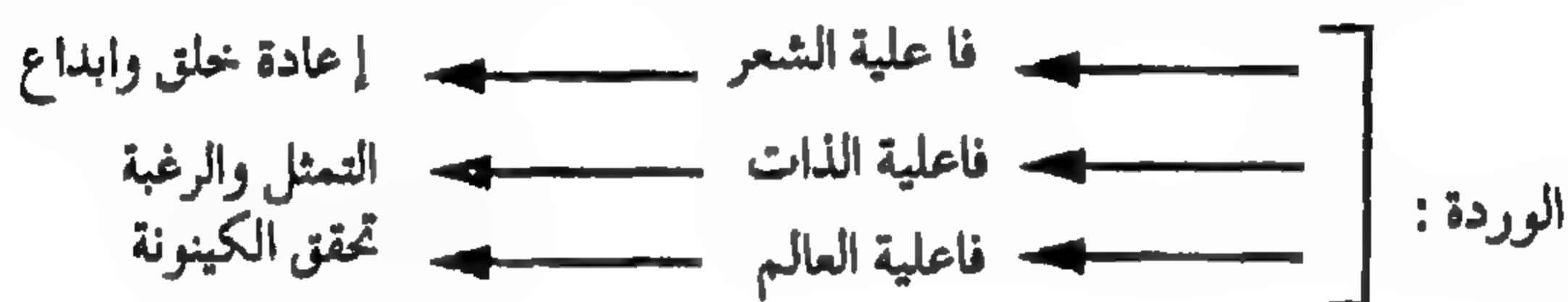
"هو ذا أيقظت اعماقي وصحت الحب جاء،
عاشقا اصغي الى جسمي واستقرئ ما يكتمه
وحصادي دائما جهلي به.
ساحبي وردة يحملها الشعر اليه.
اكتب الجنس الذي فيك لكي تقرأ تاريخ الزبد
لاتعيش الروح في الغبطة الا
عندما يكتبها تيه الجسد
سأحيي وردة يحملها الشعر، سأبقى
ارتقي الغيم، وأبقى

اسحب الأفق بخيط
وأجر الشمس من إراداتها"

ص (138)

في العلاقة التي يؤسسها الحاضر كتجل وجودي للشيء
وظهوره، يتشكل محوران أساسيان متشابكان في قواسم مشتركة
وهما :

1 - محور الوردية: وهنا فالوردية بؤرة تلاقي ثلاث فاعليات
ديناميكية هي: الشعر- الذات- العالم على الشكل التالي:



إن هدف الفاعلية كما يرى بارت سواء أكانت انعكاسية أو
شعرية، هو أن تعيد بناء شيء موجود "بطريقة تبرز قواعد الأداء
الوظيفي لهذا الشيء الموجود الذي يؤدي الى إبراز شيء ما
وجلائه، شيء كان قد بقي لامرئيا، أو إذا فضل المرء ذلك، غير
جلي في الشيء الموجود الطبيعي، فالإنسان البنيوي يتناول
الحقيقي، ويحل تأليفه، ثم يعيد تأليفه، ويبدو هذا أمرا على قدر
كاف من الضلالة بيد أن هذا الضيئل بما يكفي من وجهة نظر أخرى
حاسم، فبين الشيئين المجردين الأثنين للفاعلية البنيوية يحدث شيء
جديد ليس سوى الجلي عموما فالمصورة هي العقل مضافا الى
الشيء الموجود، ولهذه الإضافة قيمة تكمن في كونها الإنسان
ذاته، تاريخه، شرطه وحرته وعين المقاومة التي تبديها الطبيعة
لعقله¹².

إن الشاعر يدرك الزمن الحاضر كصيرورة تتمثل فيها فاعلية الشيء وتحليله وتفاعله بفاعليات المصورة، وهنا سر التداخل بين الوردية كشيء موجود طبيعي، والوردية كخلق مبدع، وتمثل، وكيونة أي كآخر وجودي يحمل خفقانه وحياته الخاصة المستقلة، التي ينجلي خلالها اللامرئي واللامألوف طبيعيا، ومن ثم تدرك فاعلية الشعر كوظيفة إنجازية لتمرئي الحياة الباطنية للأشياء ذاتها، باعتبارها امتدادا حيويا للمصورة والتخييل. وإعادة الخلق التي يمارسها الشعر تمكن « الشيء » الوردية من ذاتية خاصة أي وسمها ببدء الوجود، وهنا يحدث التقابل المأوي بين حياة الوردية وحياة الذات وهو يؤدي الى تداخل وتناغم وتشابك ومن ثم فليست فاعلية الذات هي نطق اسم الوردية، بل تخلق المسار الذي اتخذه المعني ازاءها دون أن تحتاج الى تسميته¹³، وهو مسار انطلاق التحية وإيقاظ الأعماق والعشق، والإصغاء للجسد واستكناه صمته واختراق مجاهليه، وهو ينتهي بكتابة جنس الشعر بما هو صيرورة، وقراءة لتاريخ الأبد، وتحقيق غبطة الروح المشروطة بتيه الجسد المهووس بالتعالي وإدراك الشيء في ذاته والتفاعل بمركز الأشياء/ الشمس لسحب قوة تمركزها، التي هي قوة العالم وفاعليته التي لاتعني سوى تحقيق الكينونة، ومن ثم تغدو وردة الشاعر محورا وبؤرة تنشيط حولها ومنها الذوات والأشياء والمعاني، وتصبح رمزا لفاعلية إبداعية هي محور أسئلة الوجود، ولهذا تحدو "الشاعر" رغبة الى تخصيص قصيدة كاملة للوردية، عنوانها وردة الأسئلة ومطلعا:

"يخرج العطر حيران من وردة الأسئلة

تخرج الأمثلة: من فم الأرض مخنوقة" ص 153

2 - محور "الجسد- الذات" باعتباره رؤيا، وهنا تتكاثف فاعلية

الشعر باعتبارها فاعلية تأويلية تستكنه الذات لقراءة الجسد":

أولوني

جسدي رق كتاب

كتبته ابجديات نجوم وغيوم (التشديد من الناقد)

جسدي مسري الى النور واشلاء دروب

جسدي يؤلم للسر الذي يتكيء الآن على سرته

أولوني

يكتب النورس عن عائلة البحر كتابا من زبد

أولوا صوتي / قولوا

لم يعد يعرف أن يبسم أو يومئ أو يصغي للفرح أحد

ص(138).

الذات إذن تدرك الفعالية الشعرية بكونها هيرمونيظيقا تدرك الأشياء والذوات كامتدادات نصية، لها بعدها النظمي والسيমানطقي، ولها إمكانيات مفتوحة على الآخر قصد إعادة كشف تشظي المعاني، داخل هذا الإمتداد النصي، وما يهم الشاعر هنا هو أن يكون هذا الآخر حاذقا في تأويلته وبحثه عن الرؤيا، ومن ثم يشبه جسده ذاته ب "رق وكتاب" ومن ثمة أيضا يدخل الشاعر مشروعا حدثيا يعيد فيه الاعتبار للجسد الذي اقصى منذ قرون عن عملية التفاعل الإبداعي وهنا يلتقي بميشيل برنار" الذي يحث علي "إعادة قراءة الجسد وتفكيكه، كما يقرأ ويفكك الكتاب والرموز¹⁴.

إننا إزاء عملية دقيقة يتخطى فيها الشعر فاعلية انتاج خطاب اللغة الى فاعلية أخرى توظف اللغة الماورائية، فخطاب الشعر يصبح مقروءا داخل بنية الشعر نفسه، وقارءا لأدواته في الآن نفسه وبالتالي فالنقد هو جزء هام من بناء شعرية تأويلية، لذا تدرك الذات

أن لغة جديدة تنبثق من رحم الشعر، لغة جديدة تتحدثها هي بدورها وتؤول صوتهها:

”أولوا صوتي؛

إنه بحث مستمر عن لانهائية الدلالة المنفتحة والمنفلتة عن حراس المعنى الذين يحتكرون الحقيقة لصالح بطريركية مدمرة للجسدانية، هذه التي تنشد التعدد والاختلاف.

ب- قراءة الماضي:

هذا البحث المستمر يقود الشاعر الى إعادة فحص الماضي والشروع ضمن خطة تأويلية عميقة تبدأ من تفكيك آثار الماضي وتقويم دلالاته القطعية المتمثلة في اليقين:

”تخرج الاشياء من أسمائها ولكن

ابتكر ما صنف الماضي، أعد إعجابه

وأعد تصريفه

وأعد إعراب (ص 139)

الشاعر يرى الماضي هنا كامتلاك، وتبنيات نصيه، وفاعلية انتاج مثني، لكن المشروع الشعري منظورا اليه كحادثة، لا يقف عند حدود تقديس المثن الماضي، ولا عند حدود الإنبهار به، ولا حتى احتقاره بل يهدف الى إعادة قرائته، واكتشاف خطابات، وتأويل لغته والقصد هنا لا يجب أن يفهم على أساس إنه قراءة أكاديمية للثرات كما هو الشأن عند ”الجابري” و”تيزيني” و”مروة” و”حنفي” وغيرهم، وإنما إحداث خلخلة ضمن الجهاز المفاهيمي الماضي، واكتساب رؤية متفتحة لاتستلب في التقديس، ولا تخضع للدوغمائية والقطعية:

"اليقين الآن شحاذ أحيي

شاطئا يكتبه البحر ويرويه الى أمواجه

وأحيي خرقة

مسح العاشق فخديه بها

وأحيي طحلبا

وأحيي قشة

ربما علمني السير على الطحلب أهواء المكان

وحساب الوقت والرحلة في اسفنجة

ربما علمني القش الرهان

وأحيي كل ما يهوي

ولا يخضنه أي قرار (ص 139)

وإذا لاحظنا التشبيه - المفارقة الذي نحتة الشاعر هنا سنجد أنه يجمع المماثلة ضمن لعبة التخارج، فالمشبه - اليقين كشيء في ذاته أي كدلالة ميتافيزيقية هو دال على الصدق والوثوق واللا ريبية، إنه يلبث داخل التمرکز المتعالي، لكن المشبه به شحاذ هو نقيض لحالة الصدق فهو في حالة عدم استقرار فاقد لمركزه وهو متشظ لإقراره، ولا امتلاك لديه بمعنى انه رديف للريبية، وإذن ففي تشبيه اليقين بالشحاذ في الزمن الحاضر هو كسر لتمرکز الماضي، وخلخلة لإحدى رموزه التي لا يرقى اليها النظر والشك وهنا نعود للتذكير بأن "الشاعر" يمارس كتابة الظن والمستحيل، كما اشرنا سالفاً، لذلك ينطق أشكال المعنى المتعدد دون تسميتها، لكن بالمقابل يذوئها كأبعاد شعرية تحيا في منظومة الخلق المتجدد، فالشاطئ الذي يكتبه البحر، والخرقة التي مسح العاشق فخذية بها والطحلب

الذي- ربما- علم الشاعر السير على أهواء المكان وحساب الوقت
والرحلة في اسفنجة، والقش الذي- ربما- علمه الرهان، هذه كلها
هي انفلاتات وجودية هاربة عن شكل الإنتظام اليقين ، لكنها
إشارات بليغة تشكل بالنسبة للذات الشاعرة دلائلية الرؤية،
بوصفها انبناءات ظنية، لاتخضع لكل ما هو يقيني، وهي ايضا
علامات ضوئية تكشف سراديب الذات، وتتجلي كأشياء تخترق
كل الأبعاد ولاتستقر ضمن بعد واحد أو وحيد:

"واحيي كل ما يهوي

ولا يحضنه أي قرار"

لكن عندما يسائل الشاعر الماضي، فإنه لايسأله ك لحظة
زمانية مغلقة، بل يسأله كلغة، وإشارات يملك مفاتيحها، ومن ثم
فهو يعيد تشكيل رموز الماضي لتكون أحد ابعاد الصيرورة التي هي
بعد آخر ديناميكي لكنونة الشاعر المتوغل في لحظاته الرهيبة،
محاو لا امتطاء الفضاء والإنغمار في النور:

"هل أسمى الف الحيرة مفتاحا، وياء اليأس بابا

وأقول ارتسمت دائرة الصدق، ودار الأصدقاء؟

ولماذا لا أقول الزبد الحبر ، ومن اين أتاني

أرق المعنى، وتأتيني هدي البرحاء

أترى حظي حصي أرمي به

فرس السرو ومعراج السماء؟

في فقاعات من الصمت الذي يلقي بالموت الهواء

يوغل الشاعر في أهواله

ليس للنور أخ إلا الفضاء (ص 133)

إن الشاعر هنا يعيد تفكيك المقولات، إنه ينقلها من مجال دوغمائي ماضوي صرف، الى مجال الشعرية المفتوحة، حيث كيمياء الشعر تعمل على تحويل مادة الأشياء، وتفصلها عن مسمياتها المطلقة، لتهوي بها في عمق سيمانطريقي، تتولد دلالاته وفق مبدأ "اختلافي"، ونسبية ظنية"، فعندما يقول الشاعر مثلاً:

"هل اسمي ألف الحيرة مفتاحاً، وياء اليأس باباً"

فأداة الإستفهام التي تصدر الجملة الشعرية لا يستفهم بها عن مضمون الكلام، بقدر ماهي أداة خلخلة للتسمية الميتافيزيقية التي تبني العالم على أساس إسمي يكون فيه الإسم هو الدلالة المطلقة للشيء قبل انوجاده، فالتسمية هنا كينونة للماهية، وليست كينونة للشيء ذاته ومن ثم فالشاعر ذا بصيرة نفاذة يدرك المسمى كشيء في ذاته يتجلى ليعلن عن تعددية كاشفة لاتقف عند حدود معنى مطلق ومثال ذلك هو لعبة الدلالة الخلقية التي يمارسها الشاعر في الدالين اللغويين التاليين: الحيرة - اليأس

ففي كل دال مفتاح لنقيضه، فإذا كانت الحيرة تدل على ضلال العقل وتيهانه، وعجز عن إدراك المفتاح وإذا كان اليأس دال على انغلاق أبواب الأمل، وانسداد الأفق فإن الشاعر ببصيرته يخترق هذا الأبعاد الظاهرة، ويفتح انطلاقا من الدال نفسه إمكانية التجاوز، وولوج الرؤيا المفتوحة، فألف الحيرة مفتاح لعالم شعري يقوله التيه، وياء اليأس هي بوابة هذا العالم الذي يتجاوز من خلاله الكائن عتبة كون مدرك، قائم على حياة إكراهية، تمارس سلطتها الإعتيادية عليه، ليوغل في أهواله في فقاعات من الصمت الذي يلقيح الهواء بالموت.

ج- مساءلة الشرق:

تفصح هذه المساءلة عن تجريد "الشرق" كرمز من دلالة الروحية، حيث يمثل فضاء للرؤية ومكاشفة النور. ولكن الشاعر يسأله كواقع لتشكل دموي يعلن عن مذبحه للإنسان .

"تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها ولكن،

إسألوا الشرق: الب يضر من مزج خطاه

بالدم الدافق من ابنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قائمة التاريخ مالت في يدي

إنه الإنسان - مذبوحا على صدر بني ("ص 140)

لأنستطيع أن نخفي رؤية الشاعر - الإنتقادية - للشرق كحالة وكتمظهر تاريخي، لا كتصور رمزي، إنها تحيل الى إحدى أهم سماته الأساسية ونعني بها الإستبداد الشرقي، حيث حركية تاريخه لا تقوم على التشارك الشعبي - الديمقراطي، بقدر ما تخضع لسلطة الفرد، الذي ينتزع التقديس لنفسه بالقوة وبطش السلطة، وسفك الدماء، ومن هنا تأتي ضرورة مساءلة الشرق الذي لم يستطع التحرر من هذا النزوع الطغياني.

لكن هذه الرؤية الإنتقادية لا تتسلح بخطاب سياسي مباشر، بقدر ما تتحصن داخل شعرية الإشارات، حيث الإحالات الدلالية تبقى حاملة لإمكانيات التأويل والقراءة التعددية:

"أقرأ الرمل، واستأنس بالريح التي تذر وتناى.

وأقول الحلم ضوء ولقاح

وعلى الحلم تأسست، وفي الحلم بنيت

أيها الواقع من سماك، من أين أتيت؟

لسلالات من الجرح

الذي يجهل

هل يضحك أم يبكي؟

دمي طفل سؤال (ص 140)

إذن فالشاعر وضمن نفس مقطع "مسألة الشرق" يتحول الى الحديث عن قرائته للأشياء ولذاته نفسها.

وهنا يشبه الشاعر الساحر العظيم، اليس كل منهما يقرأ الرمل؟ فإذا كان الساحر يقرأ خطوط الرمل، ليدرك كيفية تحولات الأشياء والتحكم في مسارها، فالشاعر ساحر ايضاً، لكنه يقرأ الرمل ليدرك تحولات دلالة الأشياء، وانبنائها دون أن يسميها ونلاحظ أن الشاعر يتأول الحلم، لا باعتباره حاملاً لمضامين أحداث حلمية، ولكن بوصفه ضوءاً كاشفاً للذات، ولقاحاً للشخصية، فهو القاعدة التي تتأسس عليها الأنا كفاعلية شعرية، حين تخلق رموزها متجاوزة بذلك حدود الواقع، بل تتماهى في نسيان أشياء العالم، لتظل ممسكة بخيوط الحلم، وهنا اتذكر قول أدونيس:

"أنسى كل شيء لكي أظل محتفظاً بالقدرة على الحلم"¹⁵

إن النسيان هو علامة على رفع واقع بات استمراراً لتواليته تاريخيه يمارس داخلها رعب دموي، وأضحى سلالاً من الجرح العميق، هذا الواقع هو واقع الشرق الذي يندر بضرورة المسألة، ويبقى الدم الذي تختزنه "الأنا هو أشبه بطفل السؤال اليس السؤال علامة على القلق، والإحساس برعب الوجود؟

هـ - الأنا - الأشياء - العشق:

تفتح الذات افقا علائقيا آخر مع الأشياء تنفصم فيه حدود
الإمتلاك الإكراهي، وتبني عليه علاقة حميمية أساسها العشق
حيث لا تضحى الأشياء منفصلة عن الأنا، بقدر ما تغدو امتدادا له
وآثار لانوجاد ظل مخفيا، يهجس بامكانية وجود استطيعي ينتمي
الى عهد التيه، ومن ثم فإن الأنا تقتحم عالما وتحفر فيه للكشف عن
جماليته:

"تخرج الأشياء من أسمائها، وأنا اعشق أشياءي قميصي،

قهوة الصبح، وأقلامي، والأسود من حبري

أشياءي بقايا عتبات

وأنا أعشق ليل العتبة

كلما شردني عنها غياب

شردت عني نفسي

وأنا أعشق نومي / عندما أدخل في دفء سريري

تفتح لي الشهوة احضانها

وأرى أجمل أحزاني في أغوارها المصطخبة

ينتمي عهدي مع التيه الى فجر دمشق

واليها تنتمي ناري، أحشائي قوس

هائم فوق دمشق" (ص 141).

وحتى إذا مارسنا بدورنا عملية الحفر في بنية هذا
النص، فسنجد أن هناك بقايا عتبات تفضي الى رؤيا الشاعر
العميقة، كما تفضي الى كشف علاقة تشابك دلالي مكثف

بأعماله الشعرية الأولى، ويكفي أن نشير الى العلامات اللغوية التالية في المقطع السابق:

أ- التيه

ب- فجر دمشق

ج- ناري

وأظن - إذا اسعفنا التحليل الأركيولوجي- أن هذه العلامات هي بقايا عتبات شعرية، لم تحضر هنا بشكل اعتباطي عفوي، بقدر ما تحيل الى إحدى أهم تجارب أدونيس الشعرية، أعني "أغاني مهيار الدمشقي" حيث تحضر العلامات الثلاثة السالفة، كدلالات أساسية، فالتيه هو السمة الرئيسية لشخصية مهيار "أدونيس" المتمرد دائما، والمدان ايضا الذي تلاحقه لعنة الإتهام وسوء الظن غير ما مره، (لعل آخرها هي إدانته وطرده من اتحاد كتاب سوريا) كما أن في « دمشق » إحالة إيحائية تفضي الى سلاله انساب شعرية فرمز ديوانه "مهيار" ينتسب الى دمشق، ومن هنا نفهم ذلك التماهي الدلالي بين شخصية أدونيس الشاعر التائه، وبين الرمز "مهيار الدمشقي" أول قناع في الشعر العربي المعاصر يسيطر على ديوان بأكمله حسب الناقد المصري جابر عصفور¹⁷، كما أن علامة النار تؤكد علاقة التشابك الدلالية التي تكشف عن رؤيا شعرية عميقة ذات بعد امتدادي في أعماله الأولى، وعلى الأخص أغاني مهيار، ونلاحظ أن الشاعر أضاف الدال نار الى الضمير ياء المتكلم التي تشير الى أنا وهي دلالة على التوحد، وهي نفس الدلالة التي تكشف عنها أغاني مهيار الدمشقي، الذي يتحد- أول ما يتحد- بالنار يجتاح مثلها الأشياء والكائنات فيصبح عنصرا من عناصر الدمار، لكنه يغدو -مثلها- عنصرا من عناصر الخلق، فيتخطى عالما يحرقه ويحترق معه ليخلق عالما فثيا يبعث من جديد... إنها

نار أشبه بتلك التي تحدث عنها "باشلار" نار حميمية وكونية: تحيا في قلوبنا مثلما تحيا في السماء، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها بدفء الحب¹⁸ إن العلاقة الحميمية التي يولدها عشق الأنا لاشيائها، تظهر الإحساس بالإنتماء بل الإنتساب الى مرحلة شعرية ناضجة ومبكرة في الآن نفسه، وهو انتماء الى زمن التيه بوصفه إحدى سمات الكائن الشعري الذي سبق وأن أعلن عنه مهيار الدمشقي:

"أنا التائه الذي يتقدم سيلا ونارا" (الأعمال الكاملة ص420).

وإذا شئنا فسمات هذا الكائن هي التي تحضر هنا ايضا:

"ينتهي عهدي مع التيه الي فجر دمشق/ واليه تنتمي ناري أحشائي قوسي هائم فوق دمشق"

ويبقى أن نضيف أن علامتي التيه والهيام، سمتان للكائن باعتباره عاشقا كما أن في علامة النار- دلالة رمزية- تحيل الى العشق حسب باشلار بل الي الدلالة الجنسية ايضا حسب مرسيا الياد¹⁹.

ولم لا فالشاعر وهو يعيد خلق كينونة شعرية فإنه يمارس شبقية جنسية مع القصيدة، بوصفها احتواء لرغبته وتجسيدا لذته، ومفتاحا لشهوته وتجليا للجمال الايروتيكي :

وأنا اعرف أن الشيء لا يصغي، ولكن

كم أناديه لكي يحضر عرس الكلمات (ص145)

أقول لكلماتي أن تنتشي في مكانها بين شفتي/ وهذا الضوء الذي يجيئها من أشياء الواقع ، أغريها بالسفر في/ وحشية سقوط ليس إلا صعودا آخر / حيث نرى للرغبة جسدا يولد في الجسد(ص72).

و- الشيء كبعد لغوي:

أن كلمة شيء "chose" في لغة الميتافيزقا تشير بشكل عالم الى كل ما هو شيء على نحو ما، فإن معناها يتغير تبعا لتأويل ما يوجد²⁰ وهذا التغيير هو انتقال من معنى الى اخر وهو ما يعني النظر الى الشيء كظاهرة متعددة، تكتسب ابعادا تشكيلية وفقا لتمظهراته، وتبعا للزاوية التي تقف ضمنها الذات الراهية والمؤولة، بمعنى آخر أن الشيء قد يدخل في صميم لعبة الدوال اللغوية ويضحى هو ذاته لغة تتحدث (بفتح الدال المشددة) وتحدث (بكسر الدال) أي أنه محاور كفاء للذات، تمتلك لصوته في زخم تعدد اللغات .

"تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها لغات

ولكل صوته

كلما حدثني شيء، سمعت الموت يصغي

كلما حدثت شيئا

خرجت نفسي من دجلتها

ومشت مشطورة في الضفتين

مثما ينشطر التاريخ في قبر الحسين (ص143)

أن العلاقة التي يفجرها الشاعر هنا تضحى معقدة، ليس لأنها علاقة جدلية فحسب بل لكونها إدراكا موازيا بين الشيء والذات للعبة الحديث بوصفه تعددا صوتيا، واختلافا لغويا، حديث الشيء يولد لدى الأنا إحساسا سمعيا بالموت:

"سمعت الموت يصغي"

والموت له دلالتان استعاريتان هنا: الأولى كونه مستمعا يصغي فهو اشبه بمسروق الحديث، (جاسوس)، والثانية هي كونه متكلم

ومحدثا، وتجتمع هاتان الدالتان بالضرورة لتكشف الطابع المزدوج للإستعارة الجدلية المكثفة والمختزلة، والتي يمكن تفكيكها وتمديدها كالتالي:

أ- استبدال كلمة سمعت- بكلمة رأيت، فنقول : رأيت الموت يصغي، وهنا الموت مستمع يشبه جاسوسا

ب- استبدال كلمة يصغي بكلمة مجانسة للعبارة هي يتكلم، فنقول: سمعت الموت يتكلم وهنا نحصل على الدلالة الثانية.

إن الشاعر يبقي هذا الالتباس داخل بنية الإنتظام بشكل يوحى باللاتجانس لكن ما يلفت الإنتباه هو أن بين لغة الشيء والموت حضورا، يمكن الكائن من اكتشاف موقع الموت باعتباره امتدادا حيويا للحياة وتحقيقا للصيرورة وليس نفيا لها.

أما عندما تنتقل الأنا الى دور المرسل- المتكلم والشيء الي مرسل اليه، فإنها كذات تنشط الى شقين، بينهما عبور الماء النهري، وهنا الدلالة الترميزية مرتبطة بأسطورة أدونيس، ويؤكد الدال "دجلة" هذه الدلالة باعتبارها تحيل الى عنصر الماء، ولكونها إحالة ثانية الى أرض العراق مهد الأساطير القديمة، وتتشابك هذه الدلالات في مقطع شعري موال:

... لم اقل غير الذي قالته اشيائي/ في موعدي الأول في نهر الحياة/ عندما سميت قصابين أرواد/ وكان الورد في دجلة عطرا في الفرات...

... لم أقل غير الذي قالته أشيائي / في ريا أساطير وأحلام يدي(ص:146)

إن الشاعر إذن يدرك الشيء كلغة منتجة لدوالها ومن تم فهو لا يسمي بقدر ما يعيد إنتاج لغة الشيء نفسها، لكن القدرة على إعادة إنتاج القول تتطلب الإقتراب من الشيء ذاته والإنسجام معه، بقدر ما ينسجم هو الآخر مع الذات، إذن فهناك جانب مدرك، وشيء مدرك (الأولى بكسر الراء والثانية بفتحها) وإذا اختلفت بعض بنياتها فإنهما يتصلان عن طريق الأدوار التي يقوم بها كل واحد منهما، في عملية الإدراك المشتركة، لأنه لا يمكن حصول أي إدراك إذا انغمس المدرك والمدرك في سكون تام، فالذات المدركة لا تتحرك إلا إذا الفت الشيء الذي حرك عملية الرغبة في معرفة، فالشيء لا يخلق الذات والذات لا تخلق الشيء، ولكنهما يتعاونان، كلاهما يفرض ضمنيًا وجود الآخر، فبطوعية الشيء للذات، فإنه يصيرها شاعرة واعية للآخر ولعالمها الذاتي أيضًا، إنه يساهم في تشخصن الكائن البشري، بقدر ما يضيفي هذا الأخير صبغة إنسانية على كل الأشياء التي تدخل في أفقه²¹.

إن الشاعر وهو يكتشف أبعاد الشيء، من خلال لعبة الأدوار المتبادلة يتأول الشيء كمنادي ينخرط في نداء الوجود، حيث المجاهدة الذاتية الناتجة عن تأثير الإدراك، تحتم عملية التداخل والتخارج بين الذات والشيء:

لا أيها الشيء الذي أجهد كي أدخل فيه

أيها الشيء الذي أجهد كي اخرج منه" (ص146)

إن التعالق هنا شديد يفضي بالذات الى مغامرة اكتشاف الشيء، ومناداته، والإنغمار داخله، والإحساس بامتداداته أي بفاعليته وحيويته:

"سأقول الشيء ما أكرمه

هو ذا يأخذ أعماقي إلى وحدته

ويؤاويني أنا الطيف الذي يعبر في أجفانه

وأنا الصامت وهو الكلمة" (ص143)

أذن فهناك انجذاب عمقي نحو وحدة الشيء كاحتواء للذات،
وككلمة وكنداء يوصل صوت أغنية الذات، وكمفتاح للكلمات
ايضا:

"وأنا اعرف أن الشيء يصغي، ولكن

كم أناديه لكي يحضر عرس الكلمات

ولكم غطيت قبر الزمن الميت بثوب الكلمات

ولكم غنيت للشيء الذي ضيعه في أول الدرب قطع
الكلمات وتحديث مع الشيء لكي أنقل أحزاني الى اللاشيء
موصولا بخيط الكلمات

وأنا أعرف أن الشيء مفتاح ولا يفتح إلا الكلمات
" (ص145)

إن الشيء هنا مدرك كلغة، تفتح العالم المغلق لحياتنا الداخلية،
وتسمح لنا بالخروج منه، إنه آخر يؤول ويتأول باعتباره ممارسة
نشاطية تكتسب وظيفتها انطلاقا من كونها فعلا، وفعل الشيء هو
أساس كينونته" 22 .

وبما أننا دخلنا هنا لعبة هيرمونيظيقية، فإننا نستطيع أن نتأول
الشيء في البرزخ باعتباره الشعر نفسه، وباعتباره قصيدة الوجود
التي تفضي الى فتح باب المشاهدة والرؤيا، وقراءة الوجود، وتمكن
الكائن من تكسير حاجز الموت بل إدراكه والتماهي فيه:

"وبعين الشيء حذقت لكي أشهد

أن القصب المائل آهات

وأن الموت للعابر في قابلة المعنى حقول من خزان

هكذا أدخل باسم الحب في الموت

كما يدخل في الموت

أو باسم حياة مرجأة، فأرى نفسي كأني مثله - صخب موه
في صمت شموع مطفأة واره نائما ملء سريري يقظا مثلي والعالم
في أهدايه حلم يعبر في شكل امرأة" (ص148) .

إن الشيء كفضاء للمشاهدة هو عبور للذات نحو الخلود،
والتكين في الوجود، واختراق لتناقضات العالم، إنه إرادة الإبداع،
حيث كل أشكال الوجود تخضع لعملية إعادة قراءة وانباء
وتشكل مواز للعالم، لكنه يتمتع باستقلاليته المبدعة.

ز- التعالق الدلالي:

القصيدة التي ركزنا على قرائتها في الأبجدية الثانية
عنوانها: البرزخ: واختيار هذه العلامة لم يأت عفويا، بقدر ما
يكشف عن جملة من الترابطات الدلالية المتشابكة افقيا أو عموديا،
والتي تحيل الى تعددية تأويلية، فإذا رجعنا الى المعجم نجد مدلولات
البرزخ كما يلي:

أ- البرزخ الحاجز بين شيئين

ب- قطعة أرض محصورة بين بحرين

ج- ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت الى البعث .

د- ما بين الشك واليقين.

فإذا عدنا الى المدلول - أ - بوصفه إحالة الى الحاجز الذي يعيق التواصل بين شيئين، فإننا ندرك الحاجز النفسي الذي يعيق الذات عن الوطن، ويمنعها من مواصلة السير فيه:

"لي في أرض الأساطير التي استصفيتها

وطن ضاق على خطوي لا أقدر أن امشي فيه

ألأنى دائما فاجئت بالفجر خطاه؟ وهو لا يجرؤ أن يحضنني
عجبا لهذا الوطن كيف لا يكبر في إرجائه غير
الكفن" (ص 144).

إن الحاجز إذن حسب رؤية الشاعر هو عائق إشكالي يقصي الذات، وينفيها، ولا يقدر أن يتمثل حركاتها، أو يحتويها كفاعلية وإذا فحصنا المدلول - ب - أرض محصورة بين بحرین، فإننا نجد تعالقا آخر بين المدلول وأشكال حضوره في القصيدة، وهي تحيل طبعاً الى الدلالة المائية، حيث الحاجز يتمثل في الحيلولة بين الماء وبين النطق والعجز عن الفعل:

- أيسمي فشلاً أن يعجز الماء عن النطق، وألا يقدر البحر على قتل حصاة؟ (ص 142).

ويحضر البحر أيضاً في النص كتمثل طفولي، وانبعاث صوتي، وحركة متنقلة "أقول كان البحر طفلاً

عندما سافر في وجهي، ودونت صداه

وقرأت الأفق" (ص 150).

- ويقرأ الشاعر الأفق لأنه مهووس بالظن الذي يرمز اليه

البحر: 23

”البحيرات التي يكنزها الظن” (ص142).

أما المدلول-ج- فيكشف عن تعالق آخر يوظف هنا من أجل إبراز أن الموت ليس توقفاً أو انتهاءً وليس حدثاً خارجياً وإنما هو حالة مؤسسة للكائن في العالم من حيث هو موجود يضع نفسه باستمرار تلقاء الموت، فكأن الموت لا يدفع إلى اليأس والإستسلام، بقدر ما يحض على اكتشاف أعمق لحرية الفرد، لأنه يحقق أعظم امكانياته كما يكشف عن طاقته الكبرى على الوجود²⁴ :

”هكذا أدخل باسم الحب في الموت

كما يدخل في الموت

أو باسم حياة مرجأة” (ص 148).

فالموت هو إرث جمالي، وإمكانية أخرى لتجدد الكائن في الأرض:

(لم يرث شيئا دم الآجر (لم ينس المعري/ أن يقول الموت مزروع هو الآخر في الأرض كما يزرع ورد) ص147.

ويبرز أخيراً المدلول-د- وقد سبق أن أكدنا عليه، بخصوص كتابة الظن والمستحيل عند أدونيس، فإذا كان البرزخ يعني الحاجز. ما بين اليقين والشك في الدلالة المعجمية، فإنه في الدلالة الشعرية لدى أدونيس هو شكل من أشكال التيه، ورمز من رموزه:

”برزخ

والتيه مرسوم

على كل فضاء

واليقين

الآن شحاذ

وأشيائي آختني: باب

ردني من هجرة المعنى الى

وأرى الكرسي مهموما

كمن يحمل عني كتفي" (ص150).

فالتيه هو سفر نحو المصادفة المجهول، وامتطاء دروب المغامرة
حسب المعجم الفرنسي "Le Robert" وبهذا التحديد يضحى التيه
برزخا يعوق حصول المعرفة اليقينية، وبحثا دؤوبا عن رؤيا استبطانية
تستهدف إبداع الظن.

خلاصة

يقدم أدونيس في تجربته الجديدة هاته، مغامرة شعرية جريئة مستفيدا من نضجه وسيرته الأدبية المتميزة- يخوض من خلالها مواجهة مع العالم بوصفها وعيا بالكينونة، ومن ثم فهو يصغي الى نداء وعيه الوجودي، مدركا أن وظيفة الشعر- هي الكشف عن صيغ هذا الوجود، وإبراز إمكاناته المتعددة في العالم.

فاللغة بالنسبة لأدونيس هي سبيل لإختراق فجوات العالم المغمورة، التي تفضي الى أكوان أخرى تكون فيها الحرية المطلقة، هي جوهر التكوين، ومن ثم سر بحث الشاعر الدؤوب عن هذه الحرية التي تمكنه من ممارسة أقصى درجات الهوس التخيلي، وهي ممارسة لذوية تفضي الى كشف القصيدة كظاهرة جسدية بوصفها وليدة هذا التفاعل الإنجدابي بين الذات وبين الوجود، بين إرادة الإبداع التي تنشأ السفر الى المستحيل، وبين التكوين المبدع (بفتح الدال) الذي تحتمي فيه انفلاتات الكون النادرة، ورييته المشرقة.

الهوامش

- 1 - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتهات والتلاشي، دار سراس للنشر تونس 1992 ص 135.
- 2 - نفس المرجع ص 102.
- 3 - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول ع 4-1981 ص 134.
- 4 - المرجع السابق ص 133.
- 5 - المرجع السابق ص 128.
- 6 - عبد السلام بنعبد العالي: التراث والإختلاف، المركز الثقافي العربي، دار التنوير 1985 ص 16.
- 7 - ميشيل فوكو: حفریات المعرفة ت سالم يفوت المركز الثقافي العربي البيضاء 1987 ط 1 ص 133.
- 8 - نصر حامد أبو زيد: "الهيرمينوطيقا ومعضلة التفسير في مجلة فصول مجلد 1 عدد 3 أبريل القاهرة 1981 ص 150.
- 9 - نفس المرجع ص 150.
- 10 - فوكو: حفریات المعرفة ص 47.
- 11 - MARTIN HEIDEGGER "ESSAIS ET CONFERENCES" Ed. Gallimard P 230
انظر أيضا ترجمة المحاضرة الشيء ترجمها محمد أملو تحت إشراف محمد سبيلا بكلية الآداب الرباط 1993 .
- 12 - رولان بارت: الفاعلية البنيوية ت كمال أبو ديب، مواقف ع 41/42 1981 ص 99.
- 13 - المرجع السابق ص 104.

- 14 - منصف الوهابي: قصيدة الجسد، مجلة الحياة الثقافية ع 66 تونس 1993 ص 98.
- 15 - أدونيس: زمن الشعر دار العودة بيروت ص 314.
- 16 - جابر عصفور: المرجع السابق فصول ص 126.
- 17 - المرجع السابق ص 125.
- 18 - المرجع السابق ص 131.
- 19 - J. Chevalier et AGEERBRANT : dictionnaire des symboles ed laffont Jupiter 1982 P 436
- 20 - Heidegger p222
- 21 - محمد عزيز الحبابي: من الكائن الى الشخص دار المعارف القاهرة 1962 ص 56.
- 22 - نفس المرجع ص 33.
- 23 - في معجم الرموز المشار اليه أعلاه، يرمز البحر الى حالة انتقالية بين الممكنات غير المتحققة، وبين الحقائق المتعينة، إنها وضعية نسبية ليس فيها حد يقيني باعتبارها وضعية للشك والظن، وغياب القرار والمعرفة القطعية ص 623، والملاحظ أن الشاعر يوظف خاصة هذه الدلالات باعتبارها مشكلة لرؤيته الشعرية.
- 24 - مطاع صفدي: مارتن هيدغر والكينونة، الفكر العربي المعاصر ع 3 تموز 1980 ص 15.
- اشارات:
- * ابجدية ثانية: دار توبقال - البيضاء 1994.
- ** الرؤية القرآنية للشعر رغم كونها لعبت دورا في انحسار دور الشعر العربي في الفترة الإسلامية إلا أنها رؤية عميقة على المستوى الترميزي، فهي أيضا تدرك الشعر في وظيفته التداولية بوصفه غواية، وفي وظيفته الإستكشافية بوصفه تيهًا وهيامًا:
- "والشعراء يتبعهم الغاؤون/ ألم تر أنهم في كل واد يهيمون".

الكتاب والتأويل

أولوني

جسدي رق - كتاب

(أدونيس¹)

"لكن حياتي مثل كلامي، تأويل"

(أدونيس²)

"في كلامه على تطابق الكلام مع ذاته، كان ملازميه يؤكد على كون الكتاب في آن مع نفسه والآخر، بما أنه مركب مع نفسه هذا لا يمنع نفسه لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب ملازميه نفسه: إنني أنشر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها"

(جاك دريدا³)

"يجب أن نتبع العلاقة بين اللغة والعالم، لنحيط بالأفق الذي يلائم البناء اللغوي للتجربة التأويلية"

غادامير⁴

تمهيد : عتبة التأويل

أ- تمهيدا لعمل التأويل الشعري الشامل ينفتح أدونيس في ديوانه " شهوة تتقدم في خرائط المادة " على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لاعادة تأسيس الحوار الشعري الذي يعد وسيلة استكناهيّة للذات والعالم، لذلك نجده يكشف من سؤال اللغة:

"أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد؟

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في

أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن

في ذاكرتي، وهاهي خليج من الأنقاض العائمة؟

هل سينمو بين كتفي حجر أو جذر خشخاش " هل الحيوانات
السجينة في ستعرف أخيرا طريق الهروب؟ هل علي أن أدخل في
سبات وأن أخون أعضائي؟ هل علي أن أصنع من الرمل سدادات
لرئتي، وأن استلقي حجرا أسود في زبدية الطاعة؟ هل علي أن
أدهن جسدي بزيت الالة، وأن أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا، لا؟

كلا ليس لي وطن

إلا في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر (ص11)

يدخل الشاعر هنا في سؤال الذات، ليقيم حوارا مع أناه، في علاقتها بالمكان، والزمان، والتراث واللغة، وهو إذ يطرح سؤال اللغة، فهو يتوق الى التحرر من سلطتها كعائق للانتاجية، وليس كوطن للكينونة، ذلك أن هذه اللغة لاتصبح وطنا جوهريا للذات إلا إذا خلقت منها بيتا، تعيد تأسيسه لالكون القفص بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة، ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات، وتفعيل ديناميكيتها عوض أن تكون أداة تشيئية آلية تعيد إنتاج قول خطاب السلطة المتعالية الآمرة التي لاترى في الذات سوى جهازا للخضوع للطاعة، ومن ثم يكون زمن الذات، مجردا عن آنية- إذ لايفتا يكرر نفسه بشكل أبدي.

فالشاعر إذن يوقظ الوعي الذاتي كمرحلة أولى للفهم وذلك بالتحرر من السبات الذي كبل الجسد عن الإنطلاق والتجدد، وإذ تعثر الذات على نفسها، وتعي كينونتها، فإنها لاترضى بديلا بأي وطن ينفي ظهورها ويلغي فاعليتها سوى بالشعر بوصفه ممارسة لغوية، وماوى جوهريا للكينونة:

كلا ليس لي وطن إلا

في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر آويني ،
أحرسيني أيتها الضاد

الضاد يالغتي يايتي أدليك تيمة في عنق هذا الوقت، وأفجر
باسمك أهوائي

لا لأنك الهيكل، لالأنك الأب أو الأم
بل لأنني أحلم أن أضحك وأبكي فيك
أن التصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائي

كمثل نوافد بين يدي ريم خرجت لتوها من
أصابع الله،" (ص12)

اللغة إذن بيت الشاعر ومسكنه عبرها تفجر الذات أهواءها،
وتمارس الحلم كفهم استبطاني للعالم، لتعي وجودها، لأن هذا
الوعي شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في
تجربة حية، وهو فهم تاريخي وآني وهو ليس ثابتا ولكنه يتشكل من
خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان، وهو وعي يتجاوز
كما يري هيدغر " مقولات الزمان والمكان والمفاهيم الميتافيزيقية ⁵
ولا يقف عند المرحلة الذاتية ولكنه يستمر بحثا عن الرؤيا التي
تمكن من إدراك حقيقة الوجود المنسي. واستشراف افاق المستقبل:
"هكذا أتحول فيك (اللغة) الى نفس يهبط من فم السماء
وينفخ في فرج الأرض.

هكذا أحضنك وأقول من جديد

أنت الجسد الذي يسمى الغد

وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ" (ص14)

إن الشعر من خلال هذا الممارسة التأويلية يصبح وسيلة
لإنفتاح العالم، هذا الإنفتاح يتجسد من خلال اللغة التي تستجمع
التوتر الذي يشكله التعارض بين الظهور والإختفاء، والذات عبر
اللغة تجتاز هذا التعارض من خلال التحول عبر مسافتين: السماء
بوصفها الإنكشاف والأرض كرمز للعممة والظلمة (هيدغر)،
ونقطة أساسية تفصح عنها شعرية أدونيس هي كشف علاقة الذات
باللغة، المبنية على التجاسد أو التماس الجسدي الإيروتيكي، حتى
إن الذات تتأول هنا كأداة إخصاب في فرج الأرض، وهو إخصاب
يبدد ظلمة الأرض، ليكشف العالم عن نفسه ويظهر الكينونة كبعد

تاريخي للكشف الأنطولوجي هذا الإنكشاف يظهر على شكل لعب رميه النرد، وهنا نشير إلى تناص الخطاب الشعري عند أدونيس بنصوص نيتشه ومالارميه، فالأول يصور رمية النرد، كما لو كانت تلعب على طاولتين متميزتين، هما الأرض والسماء، الأرض التي يرمي فيها زهر النرد، والسماء حيث يسقط زهر النرد من جديد، لكن هاتين الطاولتين ليستا عالمين، إنهما ساعتا عالم واحد، الساعة التي يرمي فيها زهر النرد، وساعة سقوطه ثانية فرمية النرد تثبت الصيرورة كما تثبت وجود الصيرورة كذلك. ومن ثم تكتسي طابعا رمزيا هو الإثبات المتعدد، والعودة الدائمة، وهو ما يحيل الى تعدد الكلمة الجامعة بوصفها شذرة وشكل الفكر التعددي، الذي يزعم أنه يقول معنى ويصوغه فهي بمثابة التفسير وفن التفسير أما القصيدة فهي فن التقويم فهي تقول القيم، إذن هناك بعدان: التفسير والتقويم حيث يكون البعد الثاني عودة للأول عودة الكلمة الجامعة أو دورة القصيدة، ومع رمية النرد يبدأ تفسير العودة الدائمة كما يتم تفسير رمية النرد بحد ذاتها في الوقت الذي ترجع فيه⁶.

أما بالنسبة "لمالارمي" فيتصور أن رمية النرد يمكنها أن تثبت الضرورة وتلغي الصدفة وتنتج العدد الوحيد الذي لا يمكن أن يكون عددا آخر، يتعلق الأمر برمية نرد واحدة، فوحدة التركيب الظاهر في هذه المرة يمكنه أن يضمن عودة الرمي، وتشبه زهور النرد المرمية البحر، والأمواج والزهور التي تسقط ثانية هي كوكبة نجوم ونقاطها تكون العدد المنبثق من النجوم، ويلاحظ "دولوز" أن قصيدة "مالارميه" تندرج في الفكرة الميتافيزيقية القديمة القائلة بشائية العوالم فالصدفة هي كالوجود الذي ينبغي نفيه، والضرورة كطابع الفكرة الخالصة أو الجوهر الأبدي بحيث أن الأمل الأخير لرمية النرد هو أن تجد مثالها المعقول في العالم الآخر⁷.

لذلك "فملارمي" يعتقد أن وظيفة الشعر هي تحويل الواقع
الصرف إلى فكر مجردة والفكرة هي الكلام الذي يملك سلطة
عجائية لممارسة لعبة النرد وإثبات الوجود الخالص المعقول.

وللمقارنة فإن الذات في رمية النرد عند أدونيس، تتحول إلى
ما يشبه زهر النرد عند نيتشه أو مالارمي، فسقوطها في فرج الأرض
إنحصاب للتعدد، بينما تضحى اللغة هي ذلك الملعب الذي يمارس
عبره اللاعب فن رمي النرد، لإثبات كينونته التاريخية، فاللغة إذن
جسد التاريخ الذي يسمي الغد والمستقبل بعد العود الأبدي للكائن
الجوهري في العالم.

ب- إذا كان أدونيس قد انفتح على السؤال لإعادة تأسيس
الحوار الشعري، فإنه يستمر في تأمل تجربته الشعرية في بعدها
الإشاري والرمزي أي داخل منطقة التجريب الخالق، من أجل
التجاوز وولوج عتبة التأويل الشامل يقول متأملاً تجربته في نفس
القصيدة المشار إليها أعلاه :

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلي وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغا يتسع لأهوالي

ربما فكرت أن ألبس معطفا بنصف دراع

وأن أمشي بقدم نصف حافية

ربما حاولت أن أشق شريان غيمة لكي أروي عطشي

ربما تمتت الوطن واكتفيت بأن أروي تاريخ درويش

يشرف على الموت كاسيا قبره بصوتي

أو ربما حاولت أن اقتلع برج إيفل وأزرع مكانه شجرة ياسمين

شامي

وربما ارتأيت أن أدعو من جديد آدم لكي يبني لحبه بيتا على الأرض ويتعرف على أبنائه. (ص102).

إذن فالشاعر يخلق ويتكرر، فهو لا يكتشف المرأة التي يتمرأى فيها، إنما يصنعها، لتكون تجسيدا حيا لعالمه الرمزي، وكائناته الخيالية، ومسرحا للعبة الغياب والحضور، أي واقع الموت والإسقاط التاريخي التي تطالب وتستدعي الوظيفة الرمزية التي ترسم طرق اللغة والقواعد الضرورية للمسرحة بينما الخيالي فعل أول للذات، ومن ثم فالمرأة كمرحلة هي في آن معا انبثاق التماهي المستلب والرحم الرمزي، حيث يدلف الأنا في شكل أساسي قبل أن يتموضع ضمن جدل التماهي بالآخر، وقبل أن تعيد له اللغة وظيفته كذات ضمن الكوني حسب "جاك لاكان"⁹.

وبالنسبة لأدونيس فالمرأة شكل من أشكال الكون الشعري، لذا فهي تكتسي طابعا رمزيا يحيل إلى مشروعه الشعري، ويكفي أن نشير إلى ديوانه: المسرح والمرايا (1968)، باعتباره أول كتاب في الشعر العربي يوظف المرأة داخل بعدها الترميزي الذي لا يعني انعكاس صورة الذات في الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخييل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التي تتمرأى للرائي من خلال المرأة وتحفيزا لإثارة السؤال :

سألت قيل: الغصن المغطى بالنار، عصفور.

وقيل وجهي

موج، ووجه العالم المرايا،

وحسرة البحار والمناره

وجئت، والعالم في طريقي

حبر، وكل خلجة عباره

ولم أكن أعرف أن بيني جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوة

ولم أكن أعرف أن وجهي

سفينة تبحر في شراره¹⁰.

فالسؤال بقدر ما ينطرح، بقدر ما يكشف الأقنعة، ويخلق التقابل المرآوي، وتعدد الصور التخيلية المحيلة الى اللعبة الرمزية للعالم، فالذات تقرأ العالم المرآة تستشرف أفقه وتحبس مجهوله إنها تحصل على ما به تكون نبوءتها، وهي بذلك تقيم علاقة جوهرية بالوجود، هي علاقة حميمية، علاقة تماه وتشابك وترائي.

ليشكل الشاعر مرآته وليبدع الفراغ، ويقول الظن والمستحيل فإنه يمارس التجريب الخالق كما بينا، وهو في مرحلة التأمل يعيد صياغة كونه الشعري مبرزاً تنوعاته، وأشكاله المتعددة، فهو في المقطع السالف من "شهوة تتقدم- يختزل رمزيته الشعرية، تسعفه في ذلك استعارته الحية ذات الكثافة العالية التي فيما هي تلبس العالم داخل أقنعتها، فتخضعه الى عتمة اللغة، ودروبها السحيقة، فإنها في نفس الآن تضيئه عبر الرؤيا، ومجال الرؤيا هو الإعتام حيث تنبهر الذات باكتشاف المتواري بينما مجال الرؤية (بالتاء) هو السطوع، حيث الذات لا تكشف بقدر ما تتلقى المعلوم والمعرفة الجاهزة تشير استعارات أدونيس الى تفكيره في لباس المعطف، بنصف ذراع والمشى بقدم نصف حافية ومحاولة شق الغيمة، وقول اسم الوطن ورواية تاريخ درويش،،الخ هذه إشارات من خلالها يوجهنا الشاعر نحو تجريبه للقناع "أليس هو أول من كتب ديوانا شعريا تسيطر عليه لعبة القناع كما بين د. "جابر عصفور"؟ أو الى دخوله مغامرة اللغة لاعتبارها وسيلة إبلاغ وإنما دربا من دروب التيه والتشرد وبحثا مهووسا عن عري الوجود.

إن أدونيس فيما هو يتأمل كونه الشعري، فإنه يفتح على
تأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفي هذا المستوى يجب
أن نفرق كما أشرنا، بين الشعرية كمنتجة للنص باعتباره خاضعا
للقراءة التأويلية، والمؤول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل
ذات قارئ لأبعاده النصية.

الكتاب: مغامرة التأويل.

تدخل تجربة الكتاب عند أدونيس ، ضمن مشروع التأويل ، الشامل، الذي تنفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجاً من المجازات والإستعارات التي يتشكل من خلالها كتاب العالم، "فالعالم كما يقول ياسبرز مخطوطة لعالم آخر لا تنفذ إليها قراءة كونية ولا يفك رموزها إلا لوجود¹¹ .

أن أدونيس عندما اقترح فكرة الكتاب، فهو لا يحل بها فكرة البديل الشعري لما هو ديني مقدس، أو لما هو تاريخي، أو طبيعي إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعري لعالم طالما قرأناه بصورة دوغمائية، ولطالما قدم إلينا في شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوماً كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الإستمرار فهي لاتعتبر النص نسقاً يفيض بالمعاني، ولا الدليل تكثيفاً لعدة تأويلات وفضاء تفاضلياً، وإنما كلمة ولفظاً واللفظ هنا بمثابة الحد الذي يحصر المعنى ويحدده، إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية، تقوم فقط على الشرح والتعليق¹² .

انطلاقاً من هذه الرؤية المقوضة لأسس الرؤية الميتافيزيقية القائمة على فلسفة الحضور، حضور المعنى بالنسبة لنفسه أو بالنسبة للوعي. ينخرط أدونيس في كتابة ثانية "للكتاب" المخطوطة التي ينسبها -مجازياً- للمتنبى، والتي يبرز من خلالها مفهومه لعملية الكتابة باعتبارها قراءة تقحم المعاني داخلها، وتنظر إليها كممارسة دالة تدخل ضمن مجري التفاؤل التاريخي والإجتماعي، وبهذا تصبح مجالاً للصراع، وبؤرة التناحر بين إرادات القوة، وملتقى المنظورات المتباينة، ومن ثم فلن يعود النص حاملاً للحقيقة لكنه لن يكف عن أن يكون مدار الصراع حولها، بوصفه منبع مفعولات الحقيقة¹³.

إن أدونيس كمعادته يعودنا على مفاجأة الإنجاز الشعري الكبير فيخلق غالباً ما يتجاوز ذاته وغيره. لكنه مع ذلك شديد الإخلاص للجذور الشعرية التي يبني عليها عالمه الشعري، ومن ثم فنصوصه شديدة التشابك، فهي تقرأ بعضها، وتتأول دلالاتها، ولذا يقتضي الفهم الشامل لشعرية أدونيس مراجعة دقيقة لأهم إنجازاته النوعية، فشعريته إحالية، تشابكية وما حديثنا عن محطتين أساسيتين في شعرية أدونيس إلا إجراء منهجي توخيناها قصد كشف التعدد، انطلاقاً من الاستمرارية النوعية للمشروع الأدونيسي وإذن فإنه وجب تأمل تأويلية أدونيس بالكشف عن الجوانب الإحالية لاستمولوجيا شعرية جديدة ومتجددة.

أ- التطابق (الكتاب = الذات)

التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافيزيقي التماهي بالحقيقة، إنه تطابق مجازي، إنه تطابق الكتاب والكاتب، الكتاب بوصفه المشروع اللامكتمل والمفتوح باستمرار، والكاتب باعتباره ذات الكتاب، نفسه المؤولة للكتابة، كقارئة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذي

لا يكون مجال الكتابة لإعلامه عليه وعرضا من أعراضه ، كما
تنتج القراءة المحتملة كأبجدية ثانية، تتحدث عن أبجدية أولى إن
الوحدة من خلال هذا المنظور هي وحدة المتعدد، جوهر المتخيل
الذي يفتح إمكانيات اللاتناهي داخل مجال الخطاب، يقول
أدونيس:

”أولوني،

جسدي رق - كتاب

كتبته أبجديات لنجوم وغيوم”

ليس هناك حسب هذه الصورة إلا كتاب مفتوح، تتطابق به
الذات كجسد ينكتب، تخطه أبجدية الطبيعة، ومن ثم يصبح هذا
الجسد- الكتاب موضوع هيرمونيقيًا تدرك الأشياء والذوات
كامتدادات نصية لها أبعادها وانعكاساتها السيمانطيقية، إن الأمر
يتعلق هنا بتأسيس إبستمولوجيا ”الشعر البعدي” أو ما بعد الشعر،
حيث ينتج النص لغة ثانية تتحدث عن الشعر ذاته لا يتعلق الأمر هنا
بخطاب الشعر بل بخطاب شعر الشعر ، ولا ينجز أدونيس مغامرته
هذه انطلاقًا من إثبات الحضور وإنما تفعيلًا لعملية التداخل بالآخر،
وبالمنجز الشعري الحدائي، وما فهم أدونيس للذات كامتداد نصي
مكتوب إلا تمثل عميق لرؤية ”ملارمية”، لكن من وجهة نظر
تناصية تتوخى التجاوز والإضافة النوعية، فملارمية كما يستنتج
”دريدا” حين يتحدث عن تطابق الكتاب مع ذاته، كان يؤكد على
كون الكتاب في آن مع نفسه والآخر ”بما أنه ”مركب مع نفسه”
هكذا لا يمنح نفسه لتأويل مزدوج فحسب وإنما وكما كتب
ملارمية نفسه : ”إنني أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر
مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها¹⁴ .

وما نكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو انفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التي يرهن فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصفه تشكيلا نصيا مفتوحا يقول أدونيس:

"لكن حياتي ، مثل كلامي، تأويل" (الكتاب 316)

التأويل هنا لا يعزل الكلام عن الحياة، فهو يقرؤهما داخل مبدأ التكامل والامتداد، ولا يحصل الفهم الشامل بقراءة تدرك الكلام فيما تفصله عن جوهره الحيوي، وإنما بكونه خلقا متجددا للحياة، فهو إذ يفيض حيوية فإنه يكشف أشكال المعاني الثاوية خلف استعارات الكلام وانزياحاته:

"ماترانا؟ كتاب

أم لغات توسوس أحشاءنا

ونهاجر منها، كي نحرر إيقاعنا

من سلاسل إيقاعها

في لغات سواها؟" (الكتاب 209)

فهل نحن تجاه شعرية تتوخى تحرير "الذات/ الكتاب" من كل أشكال الإيقاع الرتيب الذي يكرر نفسه بالتجائها للغات مختلفة تمكنها من تأويل مغامرة الوجود؟

ب- الإنية مقابل اللفظ:

إذن ليس هذا تأويلا نهائيا حاسما، وإنما رؤية تدرك الوجود باعتباره صيرورة تتولد سلسلة من التأويلات عبرها، أي بجنيالوجيا لاتؤمن بالماهيات الثابتة بقدر ما تصغي الى اللغة بوصفها تتعدد وتتشتت، تكتشف الأولويات التي أعطيت لمعنى على آخر، وتقف على الاختلافات والفوارق المولدة للمعاني وكما

هو الشأن عند " نيتشه "، فما يهم هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لمعرفة ماهيتها، ولهذا لا بد من ربط معاني الواقع بالمنظورات والتطلعات التي تعطيها قيمة على اعتبار هذه التطلعات إرادات قوة متفاضلة، لذلك لا يسأل نيتشه عن مدلول وعن قيمة لفظ، إنه يسأل عمن؟ lequi عمن يصنع جمال الأشياء وحقيقتها كما بين دولوز¹⁵. وهو ما نجد تداعياته في نصوص الكتاب لأدونيس، هذه النصوص التي تعانق شذرات الفكر المعاصر، لا لتعيد إنتاجها، بل لتنتج من خلالها لغة تناصية تحاور الآخر، انطلاقاً من تقويم جديد للوجود، يقول أدونيس على لسان المتنبي:

"الكلام خطي في البياض، مهب لحرיתי

عاصف تارة،

تارة هادئ مستتر

والكلام خطي في السواد،

هوى مرة

ومرارا مهاو

فيه ليلي صباح

ومديحي مرثيتي.

أولوني، إذن:

لاتقولوا بلفظي قولوا إنيتي" (ص326).

هنا يلتقي أدونيس بنيتشه، فإذا كان هذا الأخير يستدعي "زرادشت" ليعيد قوله وتأويله، فإن أدونيس يستدعي المتنبي لينزع عنه القناع، فيؤول من خلال إنيتيه - أنا إرادة صنع العالم - لا من

خلال لفظة صيرورة الوجود، ومن ثم لا يغدو الكلام سوى ضرب من التعارض التي تكشف جانبا من صراع الإرادات والقوى، فهو في الآن ذاته ملجأ للحرية، وبروز للأنا، ووقوع في عبودية السلطة، وهو لا يكشف عن تعددية حين تبادله لمواقع القوى، الانتقال من الذات نحو تمجيد ومديح السلطة، أو العكس لأنه يمارس لعبة الظهور والإخفاء، في حين تبرز تعددية في إنيته، هذه الأنية المبدعة المتسامية، التي تتمركز داخلها إرادة قوة، تمتلك اللغة والأشياء لتتجاوز العالم، تحدها اللاقناعة بأي شيء أرضي، بكل ما يمارس حجابته وعتمته على الظهور البراني لهذه الإنية، إنها إنية تنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقا من إعادة قراءة الماضي وصراع الإرادات، والسلطة، وهنا لا يكون استلهام المتنبي إستجابة لدواعي ظرفية وإن كنا لاننفى كواقع التردّي والتشردم/ السقوط العربي، بقدر ما هو انخراط في مشروع كبير يري دور الشعر في تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كائنا تاريخيا، قادرا عي إعادة صنع جمال العالم، وهو مشروع يتجدر بتأويله الشعري للوجود، وتعتبر محطة "مهيار الدمشقي" تأشيرا ترميزيا يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعري بامتياز.

وفي العودة الى المتنبي، إثبات للعود الشعري كصيرورة تجدد واستمرار وتعدد للرؤيا بما هي تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاءة العالم شعريا:

"حملت شمسي وأيامي وأسئلتي

ورحت استقرئ الدنيا، وأمتحن

لأرض، لا وطن

إلا رؤاي تزور المجد ترسمه

بحرا وتوغل فيه، تستضيء به

لشعر ربانها، والمركب والزمن (الكتاب 194)

الشعر، المركب، الزمن، ربانة الرؤيا، وفضاؤها المجد المرسوم على هيئة بحر، والشمس والأيام والأمثلة محمولات الشاعر، واستقراء الدنيا وامتحانها، والإستضاءة بالمجد أهدافه ومراميه هذه صورة متشابكة تتداخل فيها الإستعارات مكونة رمزية مغامرة الإنية، والإنية بهذا المفهوم هي "الأنا" مضاعفة، إنها تتعدد وتتناسخ، لتكشف ما بداخلها من رؤى تتلاقح لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن لاتحدها حدود الأرض والوطن، ولتأويل هذه الإنية المتعددة المضاعفة كما يدعوننا إلى ذلك أدونيس لابد من كشف تشكلها وهو كالتالي:

إنية = (الأنا الأولى: أدونيس + الأنا الثانية: المتنبي) + أنا متخيلة 3: السندباد.. الأنا الثانية هي الوسيط الذي تتكلم من خلاله الأنا الأولى، بل تحل داخلها في عملية تناسخ "Reincarnation" بينما تتراءى أنا ثالثة وهي متخيلة تتضمنها "الف ليلة وليلة هي أنا السندباد، وهي لائترائي بشكل مباشر، وإنما تظهر انعكاساتها في الصورة الشعرية التي يرسمها أدونيس، فإذا كان هذا الأخير يستعير من أنا المتنبي سموها المجنون وهوسها الإبداعى بالمجد، وعدم قناعتها بما هو أرضي، متوخية بلوغ أقصى السماء:

إذا غامرت في شرف مروم/ فلا تقنع بما دون النجوم.

فإنه يستعير من أنا السندباد التخيلية وروح مغامرتها الدائمة، وإبحارها المتواصل، لكشف ما هو مجهول وعجيب، وللإحساس بعمق الحياة، بوصفها نقيضا للمكوث الجامد، والخمول القاتل

للتوهج والمغامرة، وهو ما نجد سنداً تأشيرياً له في نص الشذرة-
الإشارة الموازي للنص الأصلي أعلاه:

”لايرسي

إلاكي يحسن خوض اللجة،

في أمواج لايعرفها” (ص194)

نحن إذن أمام تعدد الأنات، فأنا أدونيس إذ تحل في أنوات
أخرى، إنما تفعل من دينامية الصيرورة، وهي بذلك تسرق توهج
الأرواح المغامرة، لتتابع الطريق وصولاً للسر الكوني:

”ينزل الشاعر في التيه

كمن ينزل بيتاً،

هكذا يحمله الكون الى محرابه،

ويرى السرعيانا” (ص203) .

ومن ثم فهو في سباق مع الوقت، وصولاً الى هذا السر،
لتخليد الأرض شعرياً، وإزاحة عتمتها الأصلية، لأن الشعر هو
الإنارة الخالقة لرؤية ما تحجبه الظلمة:

”قال : لاوقت في الأرض، إلا لكي نجعل الأرض شعراً” (210)

وهذا هو التحلي الأبهى للإنية، ذلك النزوع الداخلي الذي
يهجس للكائن الإنساني ”في العالم” بما هو كائن شعري أن يرتقي
دروب المغامرة، وتخليد الوجود.

تاويل التاريخ :

إعادة قراءة التاريخ بالنسبة لشاعر استكناهي، كما استنتجنا في الفصل الأول، هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هيرمونيطيقية، يحضر فيها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لآلية الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخاً للأسود أو للأحمر، أو تاريخاً لالون له؟ هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أنسى الشيء وأذكر نفسي؟ هل ما ألمسه.

يعني عما لا ألمسه؟ (أبجدية ص 185)

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر، لا تحاول البحث عن خط اتصالي لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين/ السلطة، التي تحول الفعل إلى نموذج سكوني، والحدث إلى صورة ومعنى واحد، ومن ثم يكتسب قدسيته، وبذلك تبقى كثير من الأحداث بدون تفسير، بل إن بعضها يتم السكوت عنه، باعتباره مسا بالقدسية والشرعية السياسية والدينية، ومهمة الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان المتراكمة:

”وماذا تفعلين بي أيتها الأبجدية

بلوتني لأقول بك المحو

لأسأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟ (أبجدية ص 52).

إذن فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ، هو الحفر في بنية ما هو مسكوت عنه، وضائع على هامش التاريخ، والتدوين، إنها تدشين لتدوين جديد، مختلف لا يعير الإنتباه للحقيقة كسلطة ايدولوجية منتصرة، وإنما يكشف صراع الإرادات والقوى، التي شكلت محور دينامية تاريخية، وبذلك يحقق أدونيس هدفا مزدوجا، الأول هو تمثل تداخل الأجناس، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق الشعري، كما أن الشعر لم يعد إمتثالا للظواهر الغنائية، وكما أنه ليس نظاما تمجيذا للبطولات، شأن الملاحم الشعرية، بل تكثيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته، "لاسترجاع الاختفاء الذي كان وراء كل انكشاف والغياب الذي كان خلف كل حضور، إنه استذكار لتاريخ الوجود من حيث هو اختلاف منسي، ونسيان للاختلاف¹⁶ .

والهدف الثاني هو استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن الكينونة، وبذلك يبنى خطابا شعريا حول الخطابات التاريخية، ويصغي الى ما قيل فيها، ليعيد تأويلها من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا، وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي، بما يلوح لنا من إمكانية الفهم للكينونة التي تشمّلنا جميعا حاضرا أو ماضيا، وإذن فليس لهذا الوجود التاريخي كما يرى "غادامير" تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة

الآنية، ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم¹⁷ إنه عملية تنسف الحدود المعرفية والزمنية بين الماضي والحاضر، وهو ما يستجليه الشاعر في مطلع نص سماه في الكتاب "ذاكرة الراوي" يسرد من خلاله تاريخا محكيا، يوازي نص المخطوطة المنسوبة للمتنبى، ونصوص الشذرة الإشارية المتبثة تحت مقاطع المخطوطة، بالإضافة الى هوامش الجهة اليسرى يقول أدونيس:

"ذاكرة الراوي"

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء، وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضي والحاضر

ولد الشاعر (الكتاب ص 9)

فالشاعر يفتح شعريا على الذاكرة باعتبارها، لغة الكينونة التي تنسج من الأبعاد الرمزية ما يمكن أن تكشف به عن جوانب من التجارب البشرية، وهو ما يعني المزاوجة بين الاستعمال المجازي الاستعاري للغة، وبين الرواية بوصفها تصويرا سرديا يتمثل لفكرة إعادة تكوين ثان لتجاربنا الزمنية كما يرى "ريكور"¹⁸ فعبر السرد نستجلي عمق كينونتنا بوصفها امتدادا تجريبيا نتعرف من خلاله على ذاتنا:

"وثني الراوي"

لا نعرف من نحن

الآن ومن سنكون

إذا لم نعرف من كنا، ولذا

سأقص عليكم

من كنا

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سرديا، أو كان

بسيطاً، لا يتوحد للفصحاء" (الكتاب ص 10).

يتعلق الأمر عند أدونيس بكوجيطو شعري، يعيد صياغة شرطية معرفة الذات، لا بوصفها أنا فقط وإنما بمعنى كونها ذاتية متعلقة بنفسها من جهة، وبتماھيها بالآخر، وبامتدادها في زمن يحدد هويتها، من جهة أخرى.

وبما أن معرفة الذات تأويل، فلا يمكن أن تتم كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد والحكاية، لأن هذه الذات منغرس في جسم وفي تاريخ عيني فردي، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للممارسة التاريخية¹⁹.

أدونيس يعي دور التخيل الشعري كتمثل لوظيفة "النحن" أو "الذاتية الجمعية" في التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتقاليدھا المورثة من الماضي، ومبادراتها وأعمالها الراهنة، كما يعي توسط الوظيفة السردية من خلال إنتاجه لراو حكائي يسرد من خلاله مختلف معایناته لتاريخ الذات الجمعية ومآسيھا المضحكة المبكية إنه راوي كوميديا أرضية متماه بالمتنبي مهووس بالرواية لا يتخيل عالمه المروي إلا كفاح جحيم تتمرأى من خلاله مختلف أشكال الممارسة التاريخية للذاتية "العربية"

وثنى الرواي

مغريا سامعية وقراءه

للهبوط الى آخر الحجيم التي تتأصل

في أرضهم وتواريخها،

قال أروي لكم

بعض ما خبر المتنبى وماهاله وما

صاغه

بعذاباته وبألفاظها، وبسحر البيان الذي

ينبجس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارة

في نسيج العبارة

سأخيل حالي لابسة حاله وأكررتلك

الحجيم بلفظي بسيطاً مستضيئاً بما

قاله، أتقفى الضياء الى ذروات

الكتاب

بادثاً بالتراب

(الكتاب ص11).

إن الذات لا تحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عبر تناسخها في
ذوات أخرى، فهي تتحول من موقعها الأنوي (نسبة الى الأنا)،
ومن حضورها الآني لتحل بأنا متخيلة راوية، حالة بدورها في أنا

المتنبي، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية، للتجارب التاريخية للذاتية العربية، ومسلسل السرد يقترح بداية زمنية تأسيسية هي السنة الحادية عشرة هجرية، سنة موت النبي محمد (ص) وأول ما تكشف عنه هذه البداية هي الصراع بين إرادات قوى، متسلحة بنوع من المعرفة والفهم التأويلي لهذه المعرفة العقدية، لكسب الشرعية، وهذا ما يستجليه الراوي في الحوار التالي الذي دار بين عمر بن الخطاب، وبعض الأنصار يوم السقيفة:

”نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

- يقتل الله من قال هذا

- يقتل الله من لا يقول بقولي”

إن السلطة هنا هي محور صراع هذه الإرادات التي انخرطت في صنع تاريخ يستمد شرعيته من الوحي بوصفه لغة لتوطين كينونة تشخص عبر التمثل الديني، وبما أن موت النبي شكل حدثاً أساسياً يتمثل في انقطاع لغة الوحي، فإن كل إرادة قوة محفزة الآن لتساهم في خلق موقعها داخل السلطة لتمثل استمراراً للنموذج النبوي الديني، وهنا تبرز قوتان أساسيتان تطمحان في اكتساب شرعية داخل السلطة الأولى هي الأنصار، باعتبارها العامل الأساسي الحاسم لانتصار سلطة النبي، وللعبة دوراً آخر في تكسير قوة المعارضة القرشية ”الجاهلية“، ومن ثم فهي مؤهلة الآن لتمارس دورها التاريخي من موقع المباشرة الفعلية للسلطة، أو على الأقل المساهمة في هذه السلطة انطلاقاً من مبدأ التناوب أو التعايش و تقاسم السلطة، وهي قوة تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة، بقدر ما تدعو إلى انخراطها في تأسيس المشروع المشترك.

القوة الثانية وتحمل وجهه نظر أحادية، وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثي يتنقل بين زبناء الجذر الواحد هو قریش لاغيره ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى رغم أهميتها، وهنا إمتثال واضح لمنطق الاستبداد حيث شهوة السلطة تتقدم لتحرك دينامية القتل، وصولاً إلى شرعية السلطة المؤسسة على القوة، وبما أن هذا الخط ميكيا فيلي يرى الغاية كهدف أسمى للمصلحة، فإنه يلتجئ الى كل الوسائل لتنفيذ هدفه، وانتصاره الحاسم كان البداية الحقيقية لوأد التعددية، والتشارك هذه المبادئ التي نجد بعض إرهاباتها الأولية في زمن النبوة وكذا في الزمن السابق عليها، إن هذا الإنتصار اغتصاب للذاتية العربية وتشريع للقتل وهذا هو المسكوت عنه في التاريخ العربي، وهو ما يكتسي صبغة تأويلية عند أدونيس يفتحها في أبجدية ثانية بالمساءلة والنقد:

”إسألوا الشرق: ألن يضجر من مزج خطاه

بالدم الدافق من زبنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قائمة التاريخ مالت في يدي

إنه الإنسان مذبوحة على صدر نبي (ص 140)

الإنسان كوجود في العالم يحمل تصورات لا ثبات كينونته التاريخية، هو المقصي إذن في هذا التاريخ الدموي، الذي لا يفتأ يوسس لسلطة الفرد كخليفة، لسلطة فرد آخر حتى يسيل الدماء:

”وتنى الرواية:

عجبا للدماء التي لا تجف

وكررت هذا على المتنبي
وكان يردد ما زلت طفلاً
عجباً للزمان الذي يتجرع أمواج هذي الدماء ولا يري
في جوفه (الكتاب ص 35).

إن الراوي يتدخل باستفهاماته التعجبية، لإظهار استنكاره،
ولتحديد موقعه لا كناقلاً لما هو مقدس، تبريري يُقرأ كما هو
كشكل إرادة متعالية خارقة، وإنما كنا قد يخضع الأحداث الى
شرطها الأرضي ويؤولها في إطار الصراع على السلطة لتحقيق
الرغبة في التملك والاستحواذ وإرواء لذة التآله والتربع على عرش
السلطة:

”إنه العرش يصقل مرآته

صورة للسماء

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس

ورقش الدماء” (الكتاب ص 11)

إننا أمام دينامية تحركها أساساً هذه اللذة التي لا تحقق إشباعها
في امتلاك السلطة إلا بالخضوع للذة أخرى هي ممارسة العنف.

”شهوة الملك تستأهل الناس،

تذروهم كالعاصفة” (ص 12)

إذن فالراوي /الشاعر ينزع القناع عن التأويل الميتافيزيقي الذي
يقدم التاريخ كاعتماد لإرادة متعالية مفارقة للوجود الزمني، وتاريخ
شيء ما كما يقول ”دولوز” هو على العموم تتابع القوى التي

تستحوذ عليه وتعايش القوى التي تتصارع من أجل الاستحواذ عليه، ومن ثم فإن السلطة ليست متعالية على المجال الذي تظهر فيه، فيما هي علائق قوى فإنها تكون محايدة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى فهي لا توجد إلا كفعالية، فهي استراتيجية تمارس كدينامية لا تنتج القمع والإيديولوجيا فقط، وإنما تنتج الواقع في غليانه وتعدده كما بين فوكو²⁰.

وهو ما خاضه أدونيس حينما قرر أن ينخرط في إعادة قراءة التاريخ العربي بداية من السنة الحادية عشرة هجرية، محولا العالم الى حكاية، والحكاية كما يقول كلوسوفسكي "تعني شيئا يروي ولا يوجد إلا في السرد وبه والعالم شيء يروي حدث مروي إنه إذن تأويل وما الدين والفن والعلم والتاريخ إلا أشكال مختلفة من التأويلات أو أنها علي الأصح أشكال متنوعة للحكاية نفسها"²¹.

حركة التاريخ إذن هي حركة توالي الأقنعة وتأويلاتها، فكل قناع عندما يكشف ينكشف عن قناع آخر، وعن حكاية ومن ثم وجب الإيغال في كشف أقنعة التاريخ وتأويلها، يقول أدونيس في فاصلة استباق:

"هوذا أمامك باب التاريخ

"اخلع نعليك"

يمينا يسارا استقم

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية ليس صعبا أن نتخيل قبراً يتكلم وحيدا قبراً، آخر ينخرط في حوار آخر ينتمي إلى جوقة يمكن القول أيضا القبر وجه.

عندما نقول عن شيء إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن حي
مادمت ترفض أن تنسي الوجه أو تهجره وهو هنا القبر فالقبر بيت
لك.

مع ذلك ليس القبر الإشكلا هيكلًا لكن حين نتكلم معه
نتكلم مع شيء ليس موجودا داخل هذا الشكل - الهيكل .

هل الأعناق الرؤوس قبور عائمة؟

لم هذه الأعناق التي تزين الساحات؟ لم إذن هذه الرؤوس
التي تزخر ف الجدران؟

هل التاريخ قبر على صورة النجم؟" (الكتاب ص 167)

ثم يطرح الشاعر سؤالاً على الهامش:

هل التاريخ مسرح دمي وفقاعات؟.

التاريخ يصبح حسب هذا المنظور الشعري، التأويلي قائما في
الاستعارة بما هي تقنيـع للحقيقة التي تخفي خداعها لتظهره في
المجاز كما يعتقد نيتشه، وهو ما يحفز فعل التخيل لممارسة لعبة
الكشف عن مصدر الكلام، والدخول في حوار الأقنعة، والملاحظ
أن الشاعر يتخيل القبر كشكل للتاريخ تبدأ منه الحكاية، اليس القبر
هو تقنيـع للجسد حين تختفي عنه روح الحياة؟ وهو ما يعني نبش
القبر من جديد، لرؤية وجه الكائن، المقيم في القبر بما هو بيت، وبما
هو شكل هيكل ينخرط في عملية الكلام.

إن تكشف لغة الاستعارة انطلاقا من افتراض متعدد للأعماق
والأبعاد والمسافات، هو ما يؤسس لخاصية الاشتباه والالتباس وليس
التشابه، فإذا كانت الاستعارة العمودية قائمة على مبدأ المقاومة في
التشبيه، فإن الاستعارة هنا قائمة على مبدأ آخر ينزع نحو الخرق

للمعقول والمعلوم وإذا أظهرت نوعاً من الشبه فلا يعدو أن يكون مجرد وهم، وهو ما قد يعني أن التاريخ هو استعارة الوهم، ولذلك يكون دور الشاعر هو السفر في تيه الوجود، لتعرية مكر التاريخ ورؤية تحولات وجوهه، بما هي انبعاث حياة جديدة وتناسل لتواريخ أخرى:

”ماذا تفعل، يا هذا الشاعر

في هذا البلد البائر؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

ماذا تفعل، يا هذا الرواي

في هذا التاريخ الميت؟

أشهد فيه

ميلاداً آخر

لتواريخ أخرى؟” (الكتاب 377)

الشاعر بناء على استراتيجية التيه يخترق نواة التاريخ كما قال في أبجدية ثاني²² ليكون شاهداً على تكون الأشياء وحدوث الولادات، ولولا التيه لما كان هناك تاريخ ومعنى ذلك أن الوجود يتيه بالوجود، ولا يعرض الوجود إلا في التيه، فيقيم بذلك عالماً من الضلال، ذلك هو مجال حصول التاريخ، والوجود ينحجب ويكتم حقيقته، والكتمان هو سبيل الانفتاح، وهنا نتساءل مع هيدغر: «ما الذي يصونه الظهور عن طريق الاختفاء؟ والاجابة كما قال هذا الفيلسوف هي: ”لا شيء غير الاختفاء ذاته”²³ وهنا تتشابك رؤيا أدونيس بهذا النوع من التأويل الهيدغري، ليس امتثالاً واقتباساً

بل تجسيدا لتأهيل حوار الشعر والفلسفة التأويلية، نستكشف هذا
التعالق في «صوت بتوقيع ثلاثي» :

يزعم الرواية

أن هذا الحضور الذي يغطي بأسلافنا

ليس إلا غياب

لا يرى من بهاء الحقيقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادلة؟ (الكتاب 378)

الحضور هنا لا يؤول الا كغياب، ومعناه الاحاضر يستقر فيما
يحصل، وهي نفسها فكرة العود الأبدي النيتشويه، فخلف كل
حضور غياب، ومن ثم رؤية الشيء مزدوجة، إنها تدرك وجوده
كحاضر في نفس الوقت الذي تكشف عن اختفائه، فكما نتأمل
الحقيقة كامتلاء لحضور البهاء، فإننا أيضا نعي سر هذا الامتلاء
كشكل من أشكال الاختفاء، والوردة مثال لفكرة الحاضر الذي
لا يستقر وجوده فيما هو يتحقق وهو ترميز مؤشر لحالة الوجود
فالكينونة هي ذاتها لاتناهي الموت .

إن الوجود الحي يتحول هنا إلى كينونة استعارية، تظهر
وتخفي تثبت وتنفي، تصدق وتكذب ومن ثم فالوجود هو كائن
تأويلي، يقبس من الشمس حكمة الإضاءة لاظهار اختفاء الوجود.

"هي ذي الشمس تهمس للراوية"

وتكرر مزهوة:

حكمة الضوء أبقي وأعرق من ليل صحرائك الدامية

(ص 378)

إنها حكمة التنبؤات التي لاتنتهي، وحتى عندما يقرأ الشاعر الماضي، فهو لايتذكر فحسب وإنما يستشرف ويتنبز من خلاله بوصفه ثقباً كونياً:

"انظر خلفك: ليس الماضي

إلا ثقباً كونياً

لاتخرج منه إلا أطياف بخار" (الكتاب 321)

إن الشاعر يكتشف لعبة التاريخ، ومن ثم يندفع مهووساً باختراق ثقب الماضي، ليقرأ الموت ذاته باعتباره البداية المعلنة لكل تاريخ يقيم حاضراً يمتد بعيداً نحو الماضي، إنها قراءة الشعر الذي يتيه في الكينونة ولا يؤمن بحقيقة وحيدة ماثلة:

"أعطه حفنة من بخور

لاتقل، أيها الشعر من أين أو كيف جاءت

ليرى كيف يقرأ تاريخ هذي البلاد

وكيف يبخر موت العصور" (الكتاب 291)

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ، وتأويله تأويلاً كاشفاً عن لعبة الاستعارات الماثلة فيه باعتباره أيضاً وجوداً مجازياً.

تأويل السيرة الشعرية:

يطرح أدونيس في «الفوات» التساؤل التالي:

أَيكون كلام
كمالاً؟ الإنسان (ص331)

هذا السؤال يعد جوهرية، وإعادة طرحه شعريا في الكتاب إنما يعني فتح باب التأويل على مصراعيه، لالتقاط مختلف الرؤى الاستكناهية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة، بإدماج الذات المتكلمة لذات تحدد نفسها، وتوظف نفسها في قولها، لملء النقص وخواء الأنا، وهذا ما يعني حسب ريكور أن مهمة فونومولوجيا الكلام أن تبين هذا الدمج لماضي اللغة في حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدلالي في ليس إلا خواء يتوجب ملؤه بالكلمات "وهكذا فإن الكلام هو انعاش معرفة ألسنية لما جاء من كلام سابق لأناس آخرين أودعت وترسبت وتأسست حتى غدت هذه الملكية المتاحة التي يسعني بها الآن أن أعطي جسدا لفظيا لهذا الخواء²⁴ .

ويوضح "لاكان" إشكالية الكلام هذه وهو هنا يقترب من سؤال أدونيس فيرى أن الذات تعبر عن نقص في الوجود يتوخى بلوغ الكمال بفرض وجودها عبر الأنا، والإنسان يحاول دائما أن

يحقق الكمال عن طريق الكلام وهذا الاستنتاج ينبني على معطيات اللسانيات الحديثة التي "تعتبر الانسان ذاتا صنيعا للغة يتشكل عبر الكلام²⁵ .

وبين الكلام والكمال تماس جناسي يتحقق في اللغة العربية وهو ما حدا بالشاعر الى وضع هاتين الكلمتين في إطار مربع، لخلق القرابة السيميولوجية التي تكشف عن تجاذب أطراف القوى. للانسان الباحث عن العالي وتجاوز النقص من خلال الكلام، وبما أن أدونيس يصدد كتابة سيرة شعرية للمتنبي تتقاطع فيها رواية التاريخ، بالكلام المنسوب الى المتنبي نفسه في المثن الرئيسي للكتاب وكذلك بالشذرات التي ترافق المثن، فإنه يتوخى تحقيق الرغبة في التجاوز، تجاوز نواقص الوجود الواقعي والذاتي، والاطلالة على عالم تخيلي بتوظيف الأبعاد الرمزية، والذات كما يرى "لاكان" لا يمكنها أن تدخل الممر الجذري للكلام إلا من حيث مساهمتها في النظام الرمزي، "وهو ما يتيح لهذه الذات أن تتقنع خلف الكلام لتتيح للاشعور أن ينتج كائنات شبحية تنعكس عليها صورتها الحقيقة²⁶ .

إن لعبة التقنع التي تمارسها شعرية أدونيس تتجلى أساسا في خلقه منطقة تماس شديدة تماهى داخلها أنا الشاعر، بأنا المتنبي لإنتاج وهم انتساب الخطاب الشعري الى الذات المتكلم بها: أنا المتنبي، فالأنا كذات مباشرة حاضرة تتخلى عن دورها للآخر وبذلك تنسخ من هذه الأنا الآخريّة وجودا بالمعية، تتشكل من خلاله سيرة مزدوجة، فهي إذ تعيد إنتاج حياة المتنبي، فإنها تقرأ ذاتها، وتهشم بهذه القراءة أشكال الاستلاب التاريخي التي عملت دوما على تكبيل الذاتية وإعاقتها عن بلوغ التحرر والإبداع، وجعلت من الفرد أداة لإعادة إنتاج القواعد بدون ذاتية، ومن حق هذه الذاتية اليوم أن تعيد الاعتبار لذاتها عبر ترميها، وانصهارها في

الآخر هذا الغائب الحاضر الذي يجب التوغل داخله لتجاوز
النقص، والمساهمة الفعالة في الوجود، فتأسيس الكينونة إنما يبدأ من
هذا المنطلق المنفتح على الكون، والذاتية كما يقول " لا كان " هي
منظومة منسوجة من الرموز تنحو الى اشتمال التجربة
كلها، واحيائها، وإكسابها معناها²⁷.

فاشتمال التجربة وإحيائها وإكسابها معناها، هو نفسه الهدف
الذي ترنو اليه شعرية أدونيس، متوخية استكشاف مجاهيل
الماضي، لاستشراق آفاق المستقبل وهذه هي الدلالة الإيحائية لاسم
اللقب الذي اشتهر به أبو الطيب أعني المتنبي، فعبر هذا اللقب يبحر
الشاعر في قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها يقول أدونيس متقمصا
أنا المتنبي:

"لم أقل: مرسل أونبي قلت : هذا شتاء

الجماعة صيفي، وصيفي شتاء والخريف ربيعي

لي في الأرض باب يؤدي الى المستسر ولي طاعة من عل

وأنا من تنبأ شعرا (الكتاب ص190)

الشاعر هنا وهو يتقنع بشخصية أبي الطيب المتنبي، فإنه
يكشف من خلاله جوهر عملية الكلام باعتبارها ترنو نحو الكمال،
وهو يستفيد من سيرة المتنبي الشعرية، التي تلخص في كونها تعبيراً
بالكلام عن الكمال، إن الوصول الى هذا المجهول هو جوهر روية
المتنبي، فهو القائل :

أنا الذي بين الإله به الأ

قدار والمرء حيثما جعله

جوهرة تفرح الشراف بها

وغصة لاتستسيغها السفلة

ويظهر الجهل بي وأعرفه

والدردر برغم من جهله

وهو القائل أيضا:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا
بأنني خير من تسعى به قدم.
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي
أنا الثريا وذان الشيب والهرم.

إن ذات الشاعر تستكشف عمقها في تمرئها بأنا المتنبي، وهي بذلك تنجر ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيري فهو عندما يستبطن ذات المتنبي ويعيد تمظهرها، فهو في الآن ذاته يطل على سيرته محاولا عبرها تقويم وجوده عبر المكان والزمان واللغة، وبذلك فهو يتأول العالم باعتباره امتداد وقطعة، امتداد لأنه يمكن الذات من الانغراس في تاريخها بحيث تبني من خلاله علائق القوة والتأصل والتعدد، وقطعة لانه بواسطته تعي هذه الذات عوائق عبورها نحو الكمال ليس بدلالاته المطلقة التي تحيل على التناهي الكلي، وإنما بدلالاته الاستشرافية، فهو موطن الذات الراهية التي تتطلع عبره إلى الالتحام بالسر، وهي بذلك تمتلك إرادة النبوءة الشعرية:

”كيف لي أن أرد النبوءة تأتي

في قميص من الضوء تلقي وجهها في
يدي ، وتنفت أسرارها في عروقي؟
وأنا من تنبأ شعرا

انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها
وتسكنني دارها

كيف لا أتبطن أغوارها؟

وأنا من تنبأ شعرا . (الكتاب 191)

إذا كان هيدغر يرى أن اللغة هي موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هي النبوءة، فهي تأسيس للخلود بوصفه التحاما للذات كجسم بالكون.

”الكون وجسمي وحدة حلم

وحدة شعر:

ألهذا نحن فراق في أوج عناق؟ (ص 192).

إن أدونيس وهو يجرب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات، فإنه يمضي بعيدا في إكساب الشخصية الشعرية بعدا كونيا، لأنها تعيش تجربة الالاتجربة كما يحلو لبلانشو تسميتها²⁸ حيث تسقط الحدود بين الذات والعالم، ويمارس نوع من التوحد داخل القمة بوابة التنبؤ والاستشراف المستقبلي التي تفتح المجال لظهور الفاض الغريب، الذي هو الاشياء أو هو المستحيل، وهي امكانية لمعايشة الحدث في علاقته المزدوجة مرة يعيشه الكائن بفهمه وإدراكه وربطه بقيمة ما، أي بالوحدة، ومرة كشيء يخفى عن كل استعمال وعن كل غاية بل شيء يفلت من القدرة على تجريبه في الوقت الذي لا يستطيع الكائن أن يفلت من تجربته هذه كما لو أن الاستحالة هي ذلك الذي ينتظر وراء كل ما يعاش ويفكر فيه ويقال²⁹ وعندها يتجوهر الاشياء، وتحل الذات محل المطلق في لحظته الأكثر تجردا، إنها التجربة الحد وهي الطريقة التي يتوكد بها الانكار الجذري الذي لا يعود له ما ينكر³⁰ وهنا لا يغدو كلام التجربة الداخلية سوى تأكيداً للنفي السالب :

”الكلام الذي يتفجر مني أنا شكه،

وأنا نفيه

كل ما قلته لم أقله

والذي سأقول اختلاف

ويشبه لي أن نفسي تجتا حني كل يوم فلماذا

يقال أضل سواي، وأهدي سواي

وأنا ساكن هواي، ولايت إلا خطاي؟ (الكتاب ص 145)

الكلام تفجير وانفجار إن أدونيس يستعمل هنا استعارة السلب لتأويل فعل الكلام، فالفعل "يتفجر" المسبوق باسم الموصول، دلالة على الاستمرارية، يؤكد نتيجة السلب، وهي التدمير، بوصفه انتفاء للشيء، وهو ما يعني أن الكلام لكي يثبت ويوجد يلزم أن يمارس فعل النفي الانكاري، وسلب الشيء حقيقته المتمثلة في الكلام السابق عن كلام النفي، وحين تعيش الذات داخل هذه التجربة فهي تبقي علاقتها مفتوحة بفائض الاحتمالات الخارقة، التي تجتاح وتدمر كل ما هو معقول على أرض المؤلف وتخرقه:

"إن كان هناك جمال

فهو الخرق افيتوا واعصوا

لا تعصوا الا العادة" (ص 154)

ما أن تبلغ الذات الامتلاء المطلوب، حيث تتحقق رغبتها في الشيء حتى يصبح هذا الإشباع شكلا للعادة، يجب تجاوزها ثانية وخرق قانونها للدخول في تيه جديد يمتطي المجهول، وينخرط في لعبة الفكر، وأن الأساس في هذه اللعبة هو بلوغ تأكيد لامتناه لا يربح كما هو شأن لعبة النرد غير إمكانية اللعب، وهي إمكانية لا تتوقف على القدرة على البلوغ، أو تستجيب للعقل، فتقف عند حدود الهدف النهائي:

"ما سماه العالم عقلا

سأسميه

رميه نرد" (ص149)

إن ما يسميه العالم عقلا هو عند أدونيس رمية نرد، و"النرد في التأويل النقدي المعاصر هو الكلام ذاته الذي يسقط في حركة مزدوجة، تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة فباللعب والكلام يتم رمي النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لا نهائيا ومتواصلا³¹.

وهنا تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام:

"ليس بين المكان وبينني غير الوضوح

غير أنني سأبقى غموضا

وأوثر إلا أبوح

لم يحن بعد وقتي، وأغاني مكتوبة

بلغات العصور - الأجنة

فليسمح الشعراء

إن خذلت نبوءاتهم

وتنورت وجه المجاهيل

وليسمح الفقهاء" (ص208)

إننا هنا بإزاء أنا متعال " ترنسندنتالي"، يتجاوز الأرضي ليلج ما بعده يتماهى بالغموض محتفظا بالسرف في نفس الوقت الذي يدمر فيه الزمان الحاضر، ليهرب لغة المستقبل ويستضيء بالمجاهيل، إن كينونة هذه الأنا المتعالية تتقوم داخل قواها وإنجازاتها وأفعالها كل المعاني المحتملة وكل أبعاد الكينونة³² فهي الإنية المؤولة لوجوها كما سبقت الإشارة وهي إذ تتكثل مع أنت فردية، فهي تختزل

مساحة الوجود الذي يعدو مجالا لممارسة الحرية في بعدها الأقصى.

وهذا ما يتوخاه أدونيس وهو يستدعي المتنبي ثانية ليخرجه من عالم التحجب، ويندمج بأناه ليشكل كينونة التعالي بوصفها استشرافا، وإضاءة للوجود، وتأويلا شاملا يقوم ذاته في نفس الوقت الذي يعيد فيه تقويم العالم المرثي ليصل إلى منبع النبوءة.

خلاصة

الكتاب انجاز شعري يتجاوز من خلاله الشاعر ذاته، كما يتجاوز به انجازات الشعرية العربية المعاصرة، فهو إضافة نوعية لا للشعر العربي فحسب بل للشعر الكوني، بوصفه أول عمل شعري عربي يخترق من خلاله الشاعر التراث العربي القديم، ليقيم حواراً شاملاً معه، حواراً يسائل المقدس، يكشف المحظور والمتوارى، في نفس الوقت الذي يبدي موقفاً نقدياً تأويلياً يعلن عن دور الشعر الخلاق في إعادة صياغة الوجود، وإدراكه من منطلق الإزاحة الشعرية بوصفها انزلاقاً مستمراً عن أرضية المؤلف باتجاه الإقامة الجوهرية للكائن هذا الكائن النبوي - وهنا الإشارة إلى دلالة استدعاء المتنبي راهناً - الذي لا يفتأ يستقر على منطق لأنه مهووس دوماً بتهشيم القواعد، ومناهج العقل وكل ما يتواضع عليه الدهن الإنساني.

الكتاب إذن يبنى مسرحاً تتمظهر فيه لعبة الكوميديا الأرضية التي تتملى بالتناقضات، وإرادات القوة المتصارعة، وفي قلب الصراع ينزع الشاعر نحو كشف الهوامش باعتبارها المواقع التي ينزاح نحوها الشعراء، ليقيموا في ما يعتبرونه إقامتهم الدائمة، وداخل هذه الإقامة نلتقي بكينونات الشعر العربي، التي يحاورها أدونيس، بداية من تميم بن مقبل (ص 41) ولبيد (ص 32)

والشنفري (ص 43) مروراً بالأعشي الكبير (ص 128) والخطيئة (ص 135) وانتهاءً بكثير عزه والفرزدق (ص 267) والظاهر أن هذه الحوارات ستبقي مفتوحة الى حين اكتمال أجزاء الكتاب، وهنا ذكرنا أسماء بعض الشعراء على سبيل المثال لا الحصر، وتكشف هذه الحوارات عن حقيقة الشعر الجوهرية التي تتعارض مع منطق العقل، ففيما يتجه المنطق نحو بناء إقامة زائفة هي بيت السلطة التي تمارس نفي الوجود الحي الخلاق، كما تعلي نزوعها نحو التملك والاستحواذ، فإن الشعر ينحو منحى تأسيس الوجود ولذلك يتمهي الشعراء بما يجوهر كينوناتهم التي تقيم علاقة وطيدة مع الحرية، المعبر الأقصى عن هوية إرادة الانتاج الخالق.

إن الكتاب يمارس كل أشكال التجريب ليشكل هيرموني طبقاً شعرية، يفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضية تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، لكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة.

الهوامش

- 1 - أدونيس: أبجدية ثانية: دار توبقال البيضاء 1994 ص 138
- 2 - أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن: دار الساقى بيروت لندن 1995 ص 316.
- 3 - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف: كاظم جهاد دار توبقال للنشر 1988 ص 161.
- 4 - Gorg . Gadamer : vérité et méthode Ed. Seuil . P. 103
- 5 - نصر حامد أبو زيد: الهيرميتيكا ومعضلة التفسير مجلة فصول المجلد الأول العدد الثالث ابريل 1981 ص 150
- 6 - جيل دولوز: نيتشه والفلسفة ت أسامة الحاج المؤسسة الجامعية بيروت 1993 ص 43.
- 7 - نفس المرجع ص 46
- 8 - Charles Maurons : MALLARME collections écrivains de Toujours / Seuil. Paris 1983 . P 69
- 9 - كاترين ب كليمان، الخيالي ، الرمزي، الواقع ت مصطفى كمال مجلة بيت الحمكة العدد 8 البيضاء 1988 ص 29.
- 10 - أدونيس مرآة السؤال من ديوان المسرح والمربا الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني دار العودة بيروت الطبعة الرابعة 1985 ص 174.
- 11 - جاك دريدا: نفس المرجع ص 117
- 12 - عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا دار توبقال البيضاء 1991 ص 135.
- 13 - نفس المرجع ص 137
- 14 - دريدا: نفس المرجع ص 161
- 15 - عبد السلام بنعبد العالي: نفس المرجع ص 33

- 16 - نفس المرجع ص38
- 17 - مطاع صفدي: التأويل وسؤال التراث الفكر العربي المعاصر ع 21/20 ص 6.
- 18 - Ricoeur *Temps et Récit*, t1 Ed, Seuil 1983. P7
- 19 - حسن بن حسن النظرية التأويلية عند ريكور نترج تنسيفت مراکش 1992 ص23
- 20 - عبد السلام بنعبد العالي: نفس المرجع ص150
- 21 - نفس المرجع ص 131
- 22 - يقول أدونيس في القصيدة الأولى: أحلم وأطبع آية الشمس مايلي:
ثم يطيب أن أخترق نواة التاريخ وأبدل عطر الأشياء(ص18)
- 23 - عبد السلام بنعبد العالي: التراث والاختلاف دار التنوير / المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1985 ص43
- 24 - بول ريكور الفينومينولوجيا والتأويل ت بدرالدين عردوكي مجلة الفكر العربي المعاصر ع 25 مارس 1983 ص69.
- 25 - أنيكالومير: استعمال لاكان للمعطيات اللسانية مجلة بيت الحكمة ع 8 نونبر 1988 ص101.
- 26 - Jean Baptiste Fages *comprendre Jacques lacan* collection Pensee/Privat Toulouse 1986 P35
- 27 - أندريه تابوريه كيلر: الشعور المخلوع من فرويد الى لاكان مجلة الفكر العربي المعاصر ع 25 ص88.
- 28 - موريس بلانشو التجربة الحدت جورج ابي صالح العرب والفكر العالمي ع 10 ربيع 1990 ص66.
- 29 - نفس المرجع ص 64
- 30 - نفس المرجع ص65
- 31 - نفس المرجع ص70
- 32 - د أنطون خوري معنى المعنى في قصيدة هوسول الفكر العربي المعاصر ع 19/18 1982 ص57.

الفضاء والتأويل في شعرية أدونيس

"من وجهة نظر هرمينوطيقية فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات، فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان وبين الإنسان ونفسه"

"بول ريكور"

"الكلمات تتشكل محرابا محرابا

والفضاء ينسج التأويل"

"أدونيس"

إرتأينا هنا أن نعود الى فترة سابقة للمرحلة التأويلية التي خصصنا لها الفصلين المطولين السابقين وذلك بحثا عن هاجس الرويا التأويلية التي تعتمل في تجربة أدونيس الخصبة لتولد مفهوما مختلفا للشعر لا يقتصر على التمثل واستعاب حركة الكون بقدر ما يتوخى تفعيل الرؤيا لتضحى حدسا تقويميا للوجود يختبر حركته ليعيد فهم التجارب الإنسانية وينتج التكوين الجوهري للكائن الشعري في العالم.

إن شاعرا عميقا كأدونيس وهو يضاهي في هذا المعنى كبار شعراء الإنسانية كهولدرلين وريلكه، يبنى عالمه الشعري بشكل حثيث وبقدرة فائقة على إحداث النوعية ونحن وإن كنا نعتبر شعره في كليته فقزة حقيقة في الشعر العربي المعاصر فإننا نلفت الإهتمام الي كون تجربته الأخيرة التي تمثلت في الأبجدية والكتاب هي دروة المشروع الأدونيسي اللامكتمل بالمعنى الخلقى الجوهري لكلمة إبداع ولكن لا بد من التذكير بأن هناك تواشج جامع وعميق بين تجربته الأخيرة وبين تجاربه السابقة علي أساس أن ما يفصل بين تجاربه ليس هو القطيعة بل الإنمياز والتألق الإبداعي والتوغل في مغامرة استبصار الوجود.

إذن ما الذي يمكن أن نعتمده من النصوص جسرا موصلا ضمن تجاربه السابقة الى تجربته التأويلية الجديدة؟

إن الاختيار صعب، لأن شعر أدونيس كما تقدم هو في كليته تواشج وتداخل عميقين ولكن نصه الشهير لسنة 1979 الذي اتخذ عنوانا إشكاليا هو التالي:

"والفضاء ينسج التأويل
مراكش فاس¹"

يشير لدينا شعورا بالانجذاب على اعتبار أن هذا النص القصيدة هو علامة تأشيرية مساعدة في قراءة التجربة التأويلية المتأخرة ففي هذا النص يبدأ أدونيس في طرح سؤال التأويل الجوهري:

"هل يمكن (العالم) حقا

أن يدخل الى بيت اللغة؟²

وإذا نحن اعتمدنا مبدأ التفكيك التأويلي لهذا السؤال الجوهري سنجد أن الكينونة النصية تبنى على سلسلة المتواليات التالية:

1 - متوالية السؤال: هل أداة التساؤل عن الما صدق عن تحويل الإمكان الى وجود.

2 - متوالية الإمكان: "يمكن" الفعل المضارع يفضح مؤامرة الحاضر ففي الحاضر يحصل التكوين وتتوقف الاستحالة تلك التي تحول دون تحقق الكائن ودون ظهور الموجود ليمارس تجليه.

3 - متوالية التعولم: "العالم" مجال ظهور الموجود وفضاء
الإنوجد لكنه يبقى مجالا للاعتماد في حالة عدم اكتمال
شرط الكينونة.

4 - متوالية الحقيقة "حقا" لفظ وارد على المفعولية المأمولة
ليحيل الى كيفية حصول تحقق الحقيقة التي بها يعلن
التعولم عن ظهوره.

5 - متوالية الحلول: أن يدخل مصدر مؤول يحيل الى مصدر
صريح هو الدخول الذي يتأول هنا بالحلول أي الانتقال
من حالة "الإنوجد على" الى حالة الإنوجد في "أي من
التواجد البراني الى تواجد جواني.

6 - متوالية الإقامة بين اللغة، ليست اللغة هي موطن الكائن
عند هيدغر إنها الموطن الجوهرى أو الإقامة الدائمة.

ينبني عن هذا التفكيك دلالة ترميزية للعالم تتمثل في شكلين:
أ- العالم براني خارج البيت/ اللغة

ب- العالم جواني مقيم في اللغة داخل البيت

هذه الدلالة الترميزية تكتسب فعاليتها من حصول مبدأ
التحول Métamorphose أي الانتقال من شكل مواضعاتي يتسم
بتشيئته وماديته الصرفة أي خلوه من عنصر الحيوية المحركة لمبدأ
التفاعل إلى شكل آخر ينكسر فيه التشيؤ ويتحول فيه الجامد الى
كينونة الى "وجود في" وليس موجودا على هيئة ما.

هنا قابلية "للعبور" بمعناه الديناميكي عند ابن عربي حيث يمكن
الخيال من تحقيق الوجود في اللغة، والانتقال من الصورة الحسية الى
الوجود المعنوي الذي يكشف عن مبدأ خرق العادة وصولا الى
استكناه حيوية الوجود وتأويل الحياة وكما يقول بول

ريكور": فليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية طالما بقيت خالية من التأويل وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط وحتى نتيح المجال لهذا التحليل فلا بد أن نؤكد خليط الفعل والعناء الذي يكون نسيج الحياة³.

إن العالم إذن وهو يدخل تجربة الكلام فهو يؤسس حياة معنى آخر لوجوده، فيضحى هذا المعنى دليلا على الذاكرة المفكرة ذاكرة تبعث القول من جديد، بوصفها عنفوان الصيرورة والعود الأبدي المتجدد.

وبما أن اللغة تتأول عند أدونيس بالشعر، فهذا دليل آخر على انبعاث الذاكرة الشعرية لا بالمعنى الاسترجاعي التذكاري ولكن بالمعنى الهيدغري المشار إليه من جهة وبالمعنى الكونديري الذي تتخذ فيه الذاكرة الشعرية بعدا تأويليا يتمثل في ممارسة تأثير الانجذاب حيث الآخر الكائن الشعري يمارس حفر المنبث الجمالي في ذاكرة الذات المزامنة لحركة التأثير الانجذابية والذاكرة الشعرية من هذه الوجهة تحتفظ بمنطقة الشعور الحيوي الذي يبقى في حالة توتب وتوتر حاد⁴.

فعلي هذا الأساس فمعانقة الإنسان للشعر هي دليل على هوس الكائن بالخلود ومن هنا دلالة قول هولدرلين:

"يعيش الإنسان شعريا على الأرض"

وتسعدنا كلمة أدونيس بمناسبة يوم الشعر في المغرب على محاولة فهم رؤيته الاستكناهيّة التأويلية للإنسان والوجود يقول "معنى أول"

بعد المعنى الأول

المعنى الأول الذي أعطته اللغة العربية للإنسان والوجود أعطته شعريا وبالشعر ربما لهذا يقول التوحيدي :؛ كلما كنت بالكلام أحذق كنت بالإنسانية أحق"

ويعلق أدونيس على عبارة التوحيدي فيقول :
"ولا حذف بالكلام يفوق حذف الشعر

ولا يكفي إذن أن نترجم الإنسان بكونه :يعيش شعريا على الأرض" وفقا لعبارة هولداين ينبغي أن نترجمه ببيان أكثر إيغالا في الجذر: اللغة قوام الإنسان وماهيته المفتوحة وفقا لعبارة التوحيدي.

ولاتناقض بين العبارتين إنهما علي العكس تتكاملان وفي هذا الأفق يتابع أدونيس: لاتعود المسألة الشعرية :هل "يوقع" العمل الشعر كما يعلم التقليد الذي يري إلى الشعر بوصفه وظيفة وأداة أو هل الشعر هو الذي يوقع العمل كما يقول رامبو.
لاتعود بتعبير اخر مسألة بدائل تصبح مسألة كينونة وهوية ومصير"5 .

إن اللغة في التأويل الشعري هي الضامنة الجوهرية للعالم الحي للكينونة وهنا تتحقق تاريخيتها أو وجودها الحيوي، لأنها تنصهر في الزمن لتقضي على مبدأ السكونية والاختفاء الذي يدعو الكائن الى الانسحاب عن ممارسة الفعل التاريخي والذاكرة الشعرية من هذه الوجهة الهرمينوطيقية هي ذاكرة تاريخية بالمنظور الأدونيسي وهنا نعود إلى كلمة أدونيس بمناسبة يوم الشعر 8 أبريل 1997.

"ولئن كان مستوى العلاقة بالوجود في المجتمع تابع لمستوى العلاقة باللغة والحس بجماليتها وبأنها المكان الحي للذاكرة التاريخية (خط التشديد مني) وصلة الوصل الرحمية فنا وفكرا بين الإنسان وحاضره، فمن الممكن القول إن الوجود العربي هو نفسه

يكاد يختنق أيضا لكن في هذا كله وعلي الرغم منه، وربما بفضلها لا تزال اللغة شعرا حية في كيائنا (خط التشديد مني) تجري في جسدنا وتضطرب في حناجرنا... فلم يبق للعرب... إلا الشعر طاقة خلاقة توسس لرؤية جديدة وحياة جديدة"6.

إن اللغة من هذه الوجهة هي وجود خالق يصنع الحياة بما هي ممارسة الكينونة لتاريخيتها فهي منتج باستمرار للرؤيا كفعل للاستبصار واستشراف المستقبل، وتحقيق التجاوز باستمرار بنفي أشكال الإعاقة وعبور الواقع العيني. نحو الوجود الحي.

وهنا ينبه أدونيس إلى خطورة الممارسة الشعرية والى مسارتها المصيرية فهي إما أن تبلى فتخضع للاكراه السلطوي السياسي الثقافي المهيمن وبذلك تتحول الى مدائح وأهازيج ويتحول الشاعر الى منتج يلبي ما يطلبه الجمهور وإما أن تصبح هذه الممارسة تجاوزا واستباقا فتتحد بجوهرها الرؤيوي- النبوي وهنا يتحول الشاعر الى كائن تاريخي يري ويستشرف فيعطي للإنسان والوجود "معنى أول بعد المعنى الأول".

نستطيع أن نأول هنا عبارة أدونيس هذه بكونها إيغالا للكائن في بلوغ المعنى البعدي، معنى المعنى وهنا فالمعنى البعدي هو اكتشاف لجوهر الوجود وإدراك أصيل لماهيته.

ولن يتمكن الشاعر من القبض على المعنى البعدي أو المعنى الأول الأصلاني للوجود الا بتكسير أركان التعبير الانعكاسي بما هو ناتج عن العادة والرتابة اليومية للأشياء، وممارسة التحليل النفساني للصور الحياتية من أجل الوصول الى ما بعد الصور الكلمات أو الاستعارات- المجازات خاصة استعارة الاستعارات أو مجازات المجازات على حد تعبير باشلار7.

أليس معنى المجاز في اللغة العربية هو الاجتياز، اختراق الكلام وصولاً إلى ما بعده؟ وحتى مدلول الاستعارة يحمل دلالة الانتقال والعبور من معنى إلى آخر بالإضافة إلى دلالة الابداع والاستبدال إن معنى الوجود إذن لن يصبح حيويًا إلا بالشعر، مبدع الاستعارات التي يحياها الكائن، ويضحى العالم من هذا المنطلق إمكانيات قصوى للتحويلات الأكثر قوة وعنقوانا.

أدونيس من هذه الوجهة شاعر العبور الخلاق فهو في أغلب إنتاجاته يبحث عن الجوهر الأصلي للوجود إنه شاعر باحث عن أوليات الكينونة، عن العربي الأصلي، فهو مهووس بخرق الحجاب المضلل يقول في أوائله:

”أول الشعر²

... إنه العري يكشف عن جثث الكلمات

إنه الكون يذبل،

ضيعت ناري

لغتي غيرها

خطواتي

لم تعد خطواتي⁸ .

أول ما يثير حفيظة الذاكرة الشعرية في نصه الأول بصفة عامة وفي هذا النص بصفة خاصة هو الدال أول، والدارس لشعر أدونيس لا يكاد يجد في غالب الأحيان استعماله للكلمات الشعرية بشكل عفوي، لأن الدال عند أدونيس تنحته المخيلة الشعرية ثم تظهره متشابكا حاملا لزحم قوي من الاستشكالات الجمالية والفلسفة

وشعرية كهذه تتوخى إحداث الدهشة الجمالية بين عوالم متداخلة يشتبك فيها ما هو فني وما هو ميتافيزيقي.

أول الشعر إذن تبدو جامعة بين عالمين فأول تمتح من لدلالة الفلسفية والشعر يمتح من الدلالة الجمالية، وفي اتحادهما شكل من التلاقح الاستعارى الحميمي الذي يسهم في تخصيص الرؤيا الاستكناهية للوجود قبل قليل أشرنا الى كلمة أدونيس والتي بدايتها :

معنى اول

بعد المعنى الأول

والبحث عن الاول هو ذاته البحث عن الصيرورة «شعريا» والصيرورة هي الفكرة العيانية الأولى، وبالتالي الفكرة المفهوم الأول في حين أن الكائن والعدم تجريدان فارغان يقول هيجل:

«حين نتحدث عن فكرة الكائن نريد القول أن هذا المفهوم قوامه الصيرورة وإذ أنه ككائن هو اللاكائن الفارغ كما أن اللاكائن كلاكائن هو الكائن الفارغ، هكذا لدينا في الكائن اللاكائن وفي اللاكائن الكائن، والحال أن هذا الكائن الذي يظل في نفسه في اللاكائن إنما هو الصائر»⁹.

وصيرورة الشعر إذا قبلنا هذا التأويل هو العري من حيث هو إظهار لوحدة المرئي واللامرئي، الحياة والموت الكون واللاكون أو بصفة عامة الكينونة والعدم، والصيرورة من جراء هذا التعارض الذي تحويه تمضي في الوحدة حيث ينحذف الضدان، ونتيجة هذا المضي هو الوجود الكينونة المعينة حسب هيجل¹⁰.

وفي نص آخر عنوانه أيضا أول الشعر (1) يستجمع أدونيس مفهوم الأولية، أو الصيرورة الشعرية في البعد الجمالي للكائن

الشعري، على اعتبار أن تجلي الشعر هو في حد ذاته تحقيق للجمال
بما هو تعارض حيوي بين الأشياء والحالات والمتعينات الموجودة
والمعدومة في آن واحد: يقول أدونيس:

«أول الشعر1

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى

أجمل ما تكون أن تكون حجة

للنور والظلام

يكون فيك آخر الكلام أول الكلام

والآخرون بعضهم يرى إليك زبدا

وبعضهم يرى إليك خالقا

أجمل ما تكون هدفا

مفترقا

للصمت والكلام11

من هذا المنظور فالجمال الشعري هو أفضلية اختيار كينونة
الانتشاء والانجذاب الآخاذ الى الصورة الجاذبة المتكلمة والحية، أو
الناطقة بصيرورة الوجود.

ومن ناحية أخرى فكينونة الشعر الجمالية تتأسس بفعل تواصل
خلخلتها للفضاء، ومعنى ذلك أن الشعر يعري الاعتام الذي يقدم
الوجود كبعد أحادي منظم تحكمه عناية القوانين وفي هذه الرؤية
إقصاء لاحدى أهم مكونات الصيرورة والوجود التي تخالف رؤيا
الشعر الخلاقة التي فيما هي تخلخل الفضاء فإنها في الوقت ذاته

تكشف عن الفوضى في صلب النظام، لأنها لاتأخذ بالمنهج المنطقي الصارم، لأن منهجها هو اللامنهج ذاته وتبعا لهذا التحليل فالفضاء يقدم هنا كأبعاد متعددة للوجود فهو لايتجلى في الشعر إلا كامتدادات محتملة للكينونة. ومن ثم فالشعر مبعث التأويل ومحفزه الدائم:

والآخرون بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى

فالشعر لا يحفز على رؤية يقينية، لأنه يقع في الصف المناقض للإكراه المعرفي، إن وظيفته هي إثراء الحدوس الظنية وتنمية الاستبطان الذاتي والغيري.

والشعرية من خلال هذه الرؤية ليست مركزية، بمعنى أن تجلياتها لاتكتسب مشروعيتها من وجهة نظر الذات /الشاعرة فحتى في قمة التصاقها بالذات، تحضر فيها الآخرية كطرف أساسي تقويمي تتلمس أوجه التفاضل الابداعي، هذا الطرف يستمد مشروعيته باعتباره المتلقي الفاعل في تجليات الصورة، بما هو راء لتمظهراتها وتحولاتها ومؤول في نفس الان لانبائها في الكلام:

والآخرون بعهم يرى اليك زبدا

وبعضهم يرى اليك خالقا.

إذن هناك رؤيا الشعر، وهي رؤيا مصدرها الكينونة الشعرية، وهناك في المقابل رؤى رؤيا الشعر، فالأولى استكناه للوجود والثانية هي قراءات متعددة للرؤيا الأولى، أو استكناهاات الاستكناه وظيفتها هي إبراز الاستبصار البعدي الذي يعيد استكشاف تأويلات الوجود، ومن ثم فالآخرية بؤرة ديناميكية تنتج ما يمكن تسميته الرؤى البعدية وفي نوعان :

1 - رؤيا تحدد الشعر كإنتاج عابر، لحظي وهي لفظ زبد الذي استعمله الشاعر إحالة تأشيرية الى ماهو زائل في المفهوم الديني: «أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض» قرآن كريم .

وحتى هذه الرؤيا لاتخلو من عمق خاصة إذا ربطناها بمفهوم «الفن العابر» الذي يترسخ كدلالة حدائية تعمق امتلاء الكائن بالاحساس بقيمة الفن في لحظة عبوره الخالدة.

2 - رؤيا أخرى أخرى بعيدة تستكنه الشعر بوصفه إعادة خلق للوجود، ومن ثم فالشعر من هذه الوجهة يتأول بالخالق بالصانع والمبدع الذي ينتج الخلود، ومعنى هذا من الوجهة الفلسفية أن الشعر هو العلة الأولى هو مصدر الخلق الذي تصدر عنه الخلائق لكنه ليس خلقا من عدم بل خلقا من عدم العدم بتعبير ابن عربي، على اعتبار أن سلب الوجود هو عدم ، وإذن فسلب السلب أو عدم العدم هو الكينونة فضاء الديناميكية الخلاقة .

إذن فنحن هنا إزاء بؤادر رؤية تأويلية للشعر، قائمة على وعي قصدي يستكنه الأبعاد الوظيفية للشعر، كإبداع في ذاته، وككينونة بالمعية، ووجود نصي مضاعف تعمل الرؤية الآخريّة على إدراكه وفق تموقعاتها الروحية والفلسفية وهذا الفهم للشعر كاد يقترب كثيرا من مفاهيم المدرسة النقدية لفرنكفورت خاصة عند "أدورنو"، وكذلك يتواشج مع نظرية التلقي الجمالية عند لاوس.

وإذا عدنا الى نص أدونيس المشار اليه في البداية سنجد أن الفعالية الشعرية تعتمل خالقة فضاء حيويا.

يتخذ أبعادا متعددة فالذات الرائية تستبصر الفضاء لتلج مرحلة أقصى تدرك من خلالها أن الفضاء ذاته باعتباره ينتمي الى العالم

الحي، يخلق التأويل ويعت الوعي المتمرئي، وكأننا بإزاء فضاء
متعدد لا محدود مراياه تنقل الصور والرؤى وتمكن في الآن ذاته أن
تجتازها الذوات المبصرة ومن تم تتمكن من تحقيق التحامها بصيرورة
الوجود، فهذا العبور الميتافيزيقي هو أحد أركان مفاتيح العالم
الاستبصاري، يقول أدونيس في مقطع من قصيدته مراکش / فاس
الفضاء ينسج التأويل

«جنان ابن حيون/أفسحوا لابن عربي
في جسدي نار أسمعها تقول أكل بعضي بعضا
في جسدي نار كأن لها نفسين نفسا في النهار ونفسا الليل
في جسدي نار بعلو الهواء ولا تطاولني
في جسدي نار تأكل وتشرب ونار لا تأكل ولا تشرب
ووجهي أخاديد أرق والشرائع تخليط
وها قامتي منكسة في ماء الكشف
وأرى كل شيء بخلاف ماهو
لكن ما أشف أن يلتبس علم الطريق في مواسم الوحدة
بين اليد والقلب
العمل واللغة
الكلام والصوت
الغناء الغناء
ما أصبح «ملحونك» أيها المسمع
ما أرق عروبياتك»

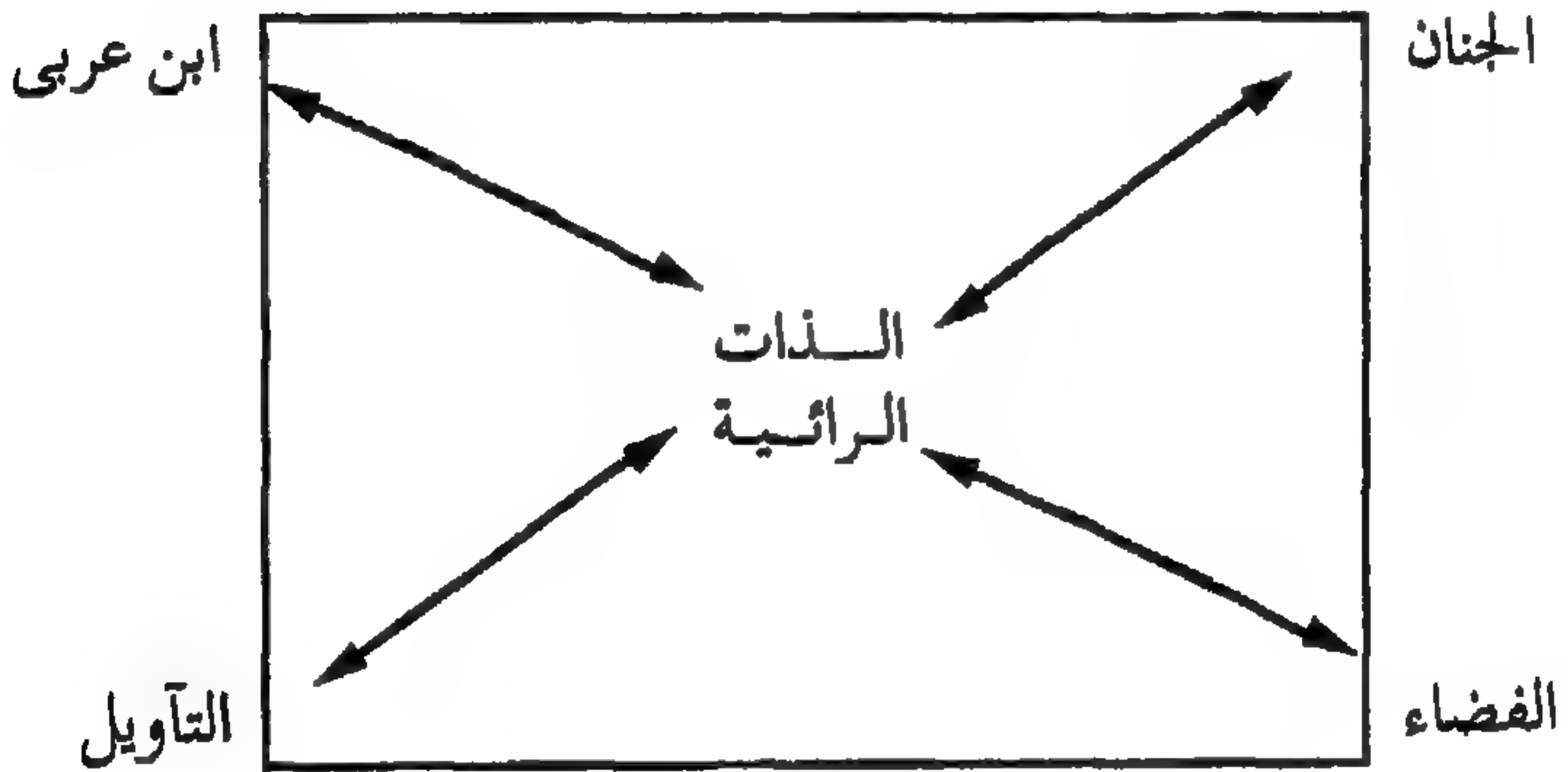
الكلمات تتشكل محرابا محرابا

والفضاء ينسج التأويل»¹².

في هذا المقطع كثافة رمزية معقدة، نسيج إشارات تختزل العالم لتفتح مسارات عميقة في دروب الكينونة، وأول ما نلاحظه هو أن علامات الترميز تتخذ شكلا رباعي الأبعاد يستشف في بداية المقطع: «جنان ابن حيون/أفسحوا لابن عربي»

وكذا في نهايته: «والفضاء ينسج التأويل»

ويمكن أن نمثل له بما يلي:



نلاحظ أيضا أن هناك تأشيرًا تناظريًا بين علامتي الجنان والفضاء من جهة وبين علامتي ابن عربي والتأويل من جهة أخرى هذا على المستوى العمودي، أما على المستوى الأفقي فالتأشير يقابل بين الجنان وابن عربي من جهة أولى وبين الفضاء والتأويل من جهة ثانية. وضمن هذا التمرئي تتخذ الذات الرؤية الاستبصارية موقعًا مركزيًا تتحرك من خلاله في رصد حركات الانجذاب، واستشفاف العلائق، وصولًا إلى استكناه كينونة الذاتية باعتبارها امتدادًا باطنيًا يختزن طاقات الصيرورة النفسية، فالذات الحاضرة في الجنان في فضاء فاس، هي امتداد لذات العارف المتصوف ابن

عربي ومن تم تضحى القطيعة بين الماضي والحاضر منعدمة فأدونيس يسافر نحو الماضي ليبعث ابن عربي من الذاكرة الحيوية للتراث وبذلك يمكن ابن عربي من الحلول في الزمن المعاصر إنه نوع من تدمير الخط التعاقبي للتاريخ وبذلك لا تحصل فقط مضاعفة الزمن، بل هناك مضاعفة للكينونة، فالكائن الشعري هنا هو الذات الشاعرة وذات ابن عربي في تداخلهما، والوجود هو هذا الإنجاز المجازي الذي يحقق العبور الميتافيزيقي للكائن إنه فضاء لا بعد له، فضاء نسيجي يخلق التأويل بما هو مجال للخيال الخالق.

وعلى مستوي آخر فالتقابل بين "ابن عربي" وبين التأويل لم يأت عفويا إنه نتيجة لهذا الفهم القصدي لعملية الخلق الشعري، فإذا كان ابن عربي يمثل في البعد الرمزي عند أدونيس دلالة العبور، فإن أحد أهم المعاني المولدة لهذه الدلالة هي إدراك العالم كأبعاد تأويلية، وهذا ما يمكن استخلاصه من تجربة ابن عربي في التصوف الذي يري "أن خيال العارف يتصل بعالم الخيال والرموز، فيستمد منه قدرته على التأويل الرمزي¹³ والوجود عند ابن عربي كالصور خيالية منصوبة، ويتأكد لنا التلاحم بين الذات الشاعرة وبين ابن عربي من جهة وبينهما كإنية متداخله، وبين التأويل من جهة أخرى في هذه الصورة الواردة في المقطع السابق:

"وها قامتي منكسة في ماء الكشف

وأرى كل شيء بخلاف ماهو

لكن ما أشف أن يلتبس علم الطريق في مواسم الوحدة بين
اليد والقلب العمل واللغة الكلام والصوت"

لنلاحظ اجتماع هذه الدوال التي تمتح من تصوف ابن عربي:
الكشف الروية بخلاف

علم الطريق

مواسم الوحدة

القلب

إن أدونيس يحاول هنا أن يبنى معنى عميقا للشعرية، معنى تأويليا بعديا يأتي بعد تأويل ابن عربي للوجود والانسان ومن ثم فكشف أدونيس كشف تأويلي ثان يعيد توظيف البناء الرمزي للخيال عند ابن عربي، فما هو الكشف عند هذا الأخير؟

إنه ارتقاء في درج المعرفة "فإذا ارتقى الانسان في درج المعرفة علم أنه نائم في حال اليقظة المعهودة وأن الأمر الذي هو فيه رؤيا إيماننا وكشفنا، ولهذا ذكر الله أمورا واقعة في ظاهر الحس وقال فاعتبروا وقال إن في ذلك لعبرة أي جوزوا واعتبروا مآظهر لكم من ذلك الى علم ما بطن به¹⁴ أي أن الوجود الخيالي يحتاج الى تجاوز صورة الظاهرة بعد حصول الكشف، ورؤية الشيء في عمقه الباطني:

"أرى كل شيء بخلاف ما هو"

هنا يتم إدراك حقيقة ثانية تختلف عن الحقيقة القبلية وهذا التعدد في الرؤية ناتج عن لحظة اعتماد الوظيفة الشعرية بما هي تخيل وتأويل وهنا يحضر مفهوم القلب سواء في دلالة الصوفية، أو في دلالة الشعرية والأولى تعني أنه هو باطن الإنسان ومسكن الروح الالهي، وهو الأداة القادرة على التأويل والعبور¹⁵ . أما الثانية فتعني الخلخلة قلب نظام الأشياء، وإحداث اضطراب في ظاهرها إنه بمعنى آخر إدراك قصدي لالتباسية ظاهرة تحكم الرؤية البصرية فتمارس عليها الحجابة المانعة للرؤيا، ومن هذا الجانب فالشعر تأويل باطني للذات والعالم إذا نحن تمثلنا الدال "قلب" في بعده النفسي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو خلخلة للرتابة

ولعالم الظهور، وقلب لمنطق العقل ولصورته المنطقية لنظام الأشياء
وتدمير لآبنية اللغة ونظامها التوصيلي إن القلب إذن يحمل معني
إزدواجيا فهو كشف وخلخلة، وما رؤية كل شيء بخلاف ماهو
عليه في الظاهر إلا انكشافا لبعده وجودي آخر، وانقلاب في نظام
الأشياء إن إدراك الفوضى داخل النظام العام للأشياء هو إحدى أهم
أركان الرؤية الشعرية بما هي كشف للتوتر الحيوي للعالم.

خاتمة

هذه إذن مقارنة ثانية لتأويلية أدونيس الشعرية، وقد توخينا في تأويلنا بما هو قراءة مفتوحة، أن نكشف عن البعد التأويلي في الشعر الذي يخترق اللغة ليعيد بناء فهم آخر للوجود فهم يبني تمثلاثة الجوهرية على أساس نفي الواقع الجاهز من جهة، ومجاوزة انعكاساته التي تحول دون تحقيق الاستيعاب الكينوني للوجود من جهة ثانية، وهنا يضحى الشعر ميتافزيقا بعدية فهو وإن كان يؤسس لرؤية الماوراء، رؤية لاتقف عند حدود أشكال الطبيعة المباشرة للعالم فإنه يخترق التصور الميتافزيقي ذاته الباحث عن المطلق، عن الكليات عن الجوهر الوحيد، ليكشف التعددية والاختلاف الكامنين في الأشياء والظواهر وفي الميتافزيقا البعدية للشعر تكون الفاعلية الرمزية للنسبية الظنية للاحتمال المشروع والمفتوح لتحولات الفضاء هذا الفضاء الخالق الذي ينسج تأويل الكينونة

الهوامش

- 1 - أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني، دار العودة بيروت الطبعة الرابعة 1985 ص:393
- 2 - المرجع السابق: ص:403
- 3 - بول ريكور: الحياة بحثاً عن السرد تسعيد الغنمي مجلة نزوى ع 10 أبريل 97 ص24.
- 4 - Kundera: *l'insoutenable légèreté de l'être* Gallimard 1989
- 5 - كلمة أدونيس الملقاة بمناسبة يوم الشعر في المغرب نشرت في القدس العربي ع 2469 وفي الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي ليوم 18 - 4 97
- 6 - المرجع السابق
- 7 - Gaston Bachelard : *La psychanalyse du feu* ,Gallimard 1949 P : 180
- 8 - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة م 2 ص462
- 9 - هيجل : مختارات ترجمة الياس مرقص، دار الطليعة بيروت 1978 ص106
- 10 - نفس المرجع ص 108
- 11 - أدونيس: الأعمال الشعرية م 2 ص456
- 12 - المرجع نفسه: ص413-414
- 13 - نصر حامد أبوزيد: فلسفة التأويل المركز الثقافي العربي الطبعة الثالثة 1996 ص29
- 14 - نفس المرجع ص:211
- 15 - نفس المرجع : 212

إعادة فهم الحداثة

- حوار -

الحوار مع شاعر كبير في حجم أدونيس صعب جدا، إنه يشبه قراءة نقدية في نص شعري شبكي، قراءة تتطلب مجهودا مستعصيا لمحاولة جذب الخيوط الشبكية المشكلة للدلالات الكون الشعري «وليس لدلالات المعنى».

حاولنا في هذا الحوار «القراءة» أن يكون فعلا بمثابة تقويم شامل للشعر العربي من وجهة نظر أدونيس ولذلك هناك ابتعاد واضح ومقصود عن الأسئلة الشفهية المباشرة الباحثة عن انطباعات شخصية أو عن جواب المعنى ذي المعطيات المعلوماتية، وهناك أيضا ابتعاد عن الملابس الظرفية والمواقف الانفعالية والسجلات التي تثار عادة عقب ظروف سياسية معينة.

في حين هناك محاولة لملامسة العالم الشعري عند أدونيس الذي يقدم نفسه في الحوار قارئًا لتجربته الشعرية ورؤيته للشعر وعلاقته بالوجود.

■ تنبع رؤيا العالم التي يجسدها شعركم، كما يرى الناقد كمال ابو ديب، من الايمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والثبات هذا التصور يشكل محورا أساسيا من محاور رؤيتكم للعالم يتجلى في رموز معقدة أحيانا وفي ذوات أسطورية أحيانا أخرى وفي لغة مباشرة في النادر، (الانساق والبنية فصول ع 4 م 1 ص 81).

وفي ديوانكم الأخير «أبجدية ثانية» أرى أن رؤيا العالم الجوهرية لا تتجلى في توظيف رموز معقدة فقط، بل في بناء أبجدية شعرية جديدة تتوغل في قراءة الذات والوجود من خلال علامات خطية تتماهي بلغة شعرية تحقق رسم القصيدة المستقبلية- الكونية التي تأبى الخضوع لنمذجة معينة سابقة فما هي الأسئلة الجديدة التي تقوم عليها تجربتكم الجديدة هذه؟

□ كل شاعر ينتمي أساسا أو يجب أن ينتمي الى لغة لا بالمعني المعجمي وحسب، وإنما بالمعنى الشعري أيضا ولذلك يجب أن ننظر الى تجربته عبر هذه اللغة، وعبر أبعادها الجمالية خصوصا ولأظن أن الشاعر يصدر عن أسئلة مسبقة لأن السؤال المسبق هو كالجواب الجاهز الشاعر كمثال حركة أو ضوء يتجه في أفق ما والتساؤلات متضمنة في هذه الحركية أو ذاك الاتجاه، والناقد والقارئ هو الذي يستخلص مثل هذه التساؤلات، ولو كان الشاعر يعرف التساؤلات الأساسية مسبقا لما استطاع في ظني أن يكتب الا شعرا قائما على أجوبة جاهزة، محكوما بقبليات وبأفكار قائمة أو موجودة، التجربة الشعرية هي التي تتيح للقارئ أن يستنبط الأسئلة وأن يطرحها الى ما لانهاية على نفسه، فالشعر تساؤل وبحث لذلك لا أعرف ماهي التساؤلات التي انطلق منها إنما أعرف أنني موجود في حضارة وثقافة معينتين وفي تجارب حاول

اسلافنا الشعراء أن يفصحوا عبرها عن علاقتهم بالوجود والأشياء واللغة .

وكوني حاضرا في هذا العالم، هو الذي يجعلني أحاول الإفصاح عن هذا الحضور دون طرح أي تساؤل مسبق إطلاقا لذلك لا أعرف أين أتجه كممثل ريح أو ضوء المهم أنني اتحرك وأحاول أن استضيء وفيما استضيء قد أضيء، بعض مشكلاتي الشخصية التي أعانيها أنا نفسي فحين أشعر أنني افصحت عن نفسي كليا أحس أنني انتهيت ذلك أن هويتي الشعرية لا تجيء مما أنجزه وإنما تأتي على الأخص مما آتجه وأتحرّك نحو انجازه فالهوية على هذا المستوى تأتي دائما من الأمام الانسان يبدع هويته فيما يبدع أعماله.

■ تولد الفلسفة النفعية الجديدة التي يتزعمها حاليا فوكوياما في أمريكا شعورا بفرغ الذات والوجود من الحس الاستبصاري من خلال نظرية نهاية التاريخ، وليس من الغريب أن نسمع أصواتا تعلن نهاية الشعر باعتباره بحثا دائما عن المجهول المختفي دوما في حركة التاريخ.

فهل تستطيع القصيدة المستقبلية كسر بنية التشابه الكلية التي تكاد تخيم على معظم الابداعات الشعرية السائدة في العالم الآن وإعادة تأكيد جوهر الشعر، ونفي زيف نهاية «الشعرية»؟

□ أكيد أن الشعر يواجه مشكلات على مستوى الانتشار والقراءة لكن هذه ليست مسألة شعرية، وإنما هي مشكلة القارئ والقراءة هي مشكلة ثقافية عامة فالشعر لامشكلات له لأنه هو المشكلة الأولى وهو الأساس الأول الذي نرى فيه وعبره واستنادا اليه الوجود وعلاقاتنا به، خصوصا أن العلوم حينما تعجز عن الاستفسار وحين لا تعرف ما تقول إزاء العالم ومشكلات الإنسان

الذاتية ينطق الشعر، فهو كالحب لا يكشف عن جمالية الوجود المتجدة باستمرار وإنما يكشف لنا عن معرفية هذا الوجود ولذلك قد يخسر الشعر في بعض الظروف على مستوى السطح والانتشار لكنه يكسب باستمرار على مستوى العمق والعمومية والقول بنهاية الابداع أو بنهاية التاريخ مثلاً لا يعني في العمق بالنسبة الي أي شيء، تاريخ الأمم الحية دائماً منته ومتجدد ولا يمكن أن يتجدد التاريخ بدون أن ينتهي لكن ما معنى النهاية؟

الأم الميتة هي التي لا ينتهي تاريخها، فهي في الواقع لا تاريخ لها لأنها تفتقد الفاعلية فنهاية التاريخ تعني وصول أدوات معرفية معينة إلى ذروتها المعرفية، إي إلى استنفاد هذه الأدوات وحين نستنفد أدوات ما فهذا لا يعني على صعيد آخر نهاية بقدر ما يعني بداية، لا ينتهي التاريخ الا فيما يبدأ وإذن يجب الالتحاق على البدايات التاريخية المتواصلة عند الشعوب الحية أكثر مما يجب الالتحاق على النهايات فالنهاية سهلة إنما البداية هي الصعبة ولذلك لا أومن بمثل هذه النظريات الا من حيث تؤكد أولية البداية وضرورتها المتواصلة والمستمرة.

وعلى هذا المستوى لا يمكن أن ينتهي الابداع لأن معنى ذلك نهاية الانسان . فأن تكون موجودا كإنسان هو بمعنى ما أن تكون مبدعاً والابداع متلاصق فهو ذو بعد عضوي في الحضور الانساني على هذه الأرض.

■ رأيكم هذا ذكرني بما قاله هيدغر في معرض حديثه عن هولدرلن حيث اعتبر وجود العالم مشروطاً بوجود اللغة، وحيث يكون العالم يكون التاريخ واللغة هي التي تضمن أن يكون الانسان « كائناً تاريخياً ».

فهل في نظركم من شرط اللغة الشعرية القائمة على تجديد الرؤيا الى العالم التي تدعون اليها، تأسيس الكائن التاريخي في منظور البناء الشعري العربي المعاصر؟

□ أرى أن هيدغر في نظريته الى اللغة يقترب من النظرة العربية كثيرا، اللغة في نظر العرب هي الكائن وهيدغر يقول هذا بطريقة الفلسفية العميقة.

واللغة بهذا المعنى ليست وسيلة للافصاح فهي لاتعبر عن الشيء إنما هي الشيء نفسه، أو هي الكائن نفسه واعتقد أن العرب بممارساتهم اللغوية سبقوا بفطريتهم التنظير أو الرؤية الهيدغرية للغة، إنما هذا يتضمن بالنسبة للشاعر خصوصا أن يعرف اللغة التي يكتب بها، كما يعرف جسده فهي النفس الذي يتنفس به وهي دورته الدموية نفسها، ولذلك فهي جزء لا يتجزأ من كينونته إذا لم تكن هي شعرا كينونته.

والمأخذ على بعض الشعراء هو كونهم يرون اللغة مجرد أداة فكما نستخدم الطاولة مثلا، فإنهم يستخدمون اللغة ليضعوا فيها أفكارا وهذا لا يقتل اللغة وحدها وإنما يقتل الشعر ايضا ومن هذه الناحية جدير بالعرب أن يتذكروا لغتهم وعلاقة اللغة بالوجود عبر قراءتهم هيدغر.

وحين أقرأ هيدغر يكسبني معرفة جديدة لكنه قبل ذلك يذكرني بما أنا وبما كنته وبحضور اللغة كيانيا في الكائن أو الوجود العربي.

■ سمة أخرى أساسية في شعركم تتمثل في الاختلاف الذي يولده التشابك الوثيق بين مستويات الخطاب وليس في بناء تناقضات أو ثنائيات ضدية كما يؤكد ذلك كمال أبو ديب في أغلب طروحاته النقدية حول شعركم.

ألا ترى معي أن دراسة القصيدة الأدونيسية لا تقبل الموضوعة داخل قوالب بنائية جاهزة مسبقا بقدر ما تنخرط في القراءة التعددية التأويلية الكاشفة للانتهائية النص المفتوح؟

■ أشكركم على هذه الإشارة وأتمنى أن يكون نصي في هذا المستوى من المقرئية لقد كررت أكثر من مرة أن القصيدة هي حقيقية أن تكون وحيدة البعد، فهي ذات أبعاد كثيرة وداخل أبعادها هذه مكنونات واحتمالات لأبعاد أخرى تتناسل أو تنفتح في أبعاد أخرى.

وهذه سمة من سمات النص الشعري الذي نسميه الآن مفتوحا والحق أنني لأجد حاجة الى اضافة كلمة مفتوح للنص فحين نقول «نص شعري»، فهو بالضرورة نص مفتوح ومتعدد.

حين لا تستطيع أن تقرأ نصا الا مرة واحدة فهذا يعني أنه نص ميت هناك نصوص تقرأها ثم لا تحس بأية رغبة لاعادة قراءتها، وهناك نصوص كلما قرأتها تشعر أنك في حاجة الى إعادة قراءتها مثل هذه النصوص هي النصوص الشعرية بامتياز وأكثر من ذلك تتغير أنت نفسك في قرائتك لها حسب الظروف والاضاع النفسية التي تمر منها فحين تقرأها في سن معينة يكون لك انطباع معين وحين تقرأها في سن أخرى يكون انطباعك مختلفا.

النص متموج باستمرار، ولكي تحيط به تلزمك قراءات متعددة وقد لا تحيط به رغم هذه القراءات لذلك هناك نصوص عظيمة في التاريخ نعيد قراءتها باستمرار وكل جيل له قراءته الخاصة أيضا وهذا يتجلى أكثر في النصوص الشعرية العربية خصوصا لأن العربية ليست لغة تواجه الشيء بكليته وإنما هي لغة جوانب يعني لكي تفصح عن الشيء الواحد تلزمك كلمات وأوصاف وصور

كثيرة ، فهي تعبر عن جانب من جوانب الشيء ولحسن الحظ
فالشئ لا يمكن أن يستنفذ ولذلك فاللغة العربية هي لغة صور
بطبيعتها .

الكلمة في نفسها صورة ورمز لكن لكي نعرف هذا يجب أن
تكون لدينا معرفة عليا باللغة.

■ تحدثتم في ملتقى ابن رشيق في القيروان عن الحداثة
وخلصتم الى أنها أصبحت فوضى كتائية وأن معظم الشعر الجديد
لا يعقل ما يقول، وأن ما نقرأه مكتوبا باسم الحداثة ليس سوى نوع
آخر من التقليد والتكرار والتنميط (القدس العربي 25/4/1994).

نود لو سمحتم وباعتباركم من رواد الحداثة الشعرية أن
توضحوا للقراء المبررات التي تعتمدونها لتدعيم رأيكم بخصوص
الشعر الجديد؟

□ ما قلته في ملتقى ابن رشيق قصرته على نفسي يعني أخذت
نفسي مثالا وتحدثت عن تجربتي وعن مشكلاتي في هذه التجربة
الإخوان سحبوها على الكتابات الشعرية كلها.

أولا: يجب أن نتذكر أن الحداثة ليست قيمة في ذاتها ويمكن
أن تكون القدامة في بعض منجزاتها أفضل من الحداثة في بعض
منجزاتها.

ثانيا: الحداثة مشكلة عربية، وحين نقول أنها مستوردة من
الغرب نخطئ كثيرا لأننا نكون كمن ينسى تاريخه وشعره والعرب
تحدثوا في هذه المسائل منذ ألف سنة، فهناك حداثة عند بشار وأبي
نواس.

والشعر المحدث مصطلح نقدي عربي، والدراسات النقدية
المهمة في التراث النقدي العربي قائمة على مشكلة الحداثة

وعلاقتها بالقدامة، هذا لا يعني أننا نحن البادئين وإنما يعني التوكيد على معرفة من نحن لكي نعرف كيف نفهم الآخر وكيف يمكن أن نتجاوز معه ذاتنا إجمالاً لانهملها في علاقتنا مع الآخر.

ثالثاً: المسألة اللغوية : اللغة العربية تتحول عند معظم الشعراء الى مجرد وسيلة كما أشرت سابقاً ولا يتضمن قولي هنا دعوة الى الشكلية.

يجب أن نكون قساة على أنفسنا لأن الشعر أعظم ما يفصح عن كينونة الانسان وبوصفه كذلك يجب أن يجسد أعظم ما يمكن من هذه الطاقة الانسانية الذاتية، وهذا لانتبه اليه كما ينبغي وكما تقتضي الكتابة الشعرية الحديثة، ثم كيف يمكن لشاعر أن يخلق جمالية جديدة بلغة لا يعرف تاريخها الجمالي؟ فهل يعقل أن تجد شاعراً انكليزياً يقول أنني لا أقرأ شكسبير لأنه تقليدي أو شاعراً فرنسياً يقول لك أنني لا أقرأ بودلير أو رامبو وهوغو وهيرميروس لأن هؤلاء تقليديون قدماء؟ لا يمكن لكن بالمقابل تجد شعراء عرباً يقولون: ما هذا الشعر الجاهلي والعباسي الذي لا يجدي؟ وأنا أقبل ذلك لو قرأوا هذا الشعر وتوصلوا الى قناعات استناداً الى قراءات معينة، لكنهم لم يقرأوه يجهلونه كلياً ويرفضونه لاتستطيع أن ترفض شيئاً تجهله فلماذا ترفض الشيء يجب أن تعرفه وهذا أيضاً مأخذ.

وإذن نبدو غالباً كأننا نعامل اللغة على أنها شيء مبتور كلياً عن جذوره أو كأنها ورق ميت ولذلك تبدو لغة ميتة تلك هي باختصار المآخذ التي أشرت اليها.

وكلامي هنا لا يعني أنه ليس لدينا طاقات شعرية، وإذا قارنا بينها وبين غيرها سنرى إنها لاتقل عن المواهب الشعرية الموجودة في الخارج لكن الفرق أن الطاقة الشعرية الموجودة عندنا قلما تعني بثافتنا.

الموهبة ينبوع إذا لم تحفره باستمرار تأتي اليه أكمامات كثيرة
تغمره وتقتل الموهبة، وإذن فالشاعر العربي وخصوصا الحديث
مطالب بأن يكون على معرفة عليا بالشعر وبكل العلوم الانسانية
بأن يكون قاسيا على نفسه وأن يكون الهاجس لديه هو هاجس
ابداع شيء مختلف لاهاجس الوصول أو الشهرة أو غير ذلك
لذلك يجب أن يكون ضد السهولة والتسرع.

هناك مواهب عظيمة عندنا واعتقد أن المواهب العربية اليوم
أكثر بكثير مما كانته من قبل وهي مؤهلة لأن تبدع فعلا أشياء
جديدة.

■ من مؤاخذاتكم على الكتابات الشعرية الحديثة ايضا أنها لا
توغل في مسألة اللغة الشعرية، وفي مسألة العلاقة بين اللغة والعالم
وبين اللغة والذات.

ألا يبدو أن ما يسم الحداثة الشعرية بهذه الشكلية التي نشكو
منها يرجع بالأساس الى هيمنة «الصورة» وطغيانها باعتبارها أحد
عوائق تأسيس لغة شعرية استكناحية عميقة للذات والوجود؟

□ لانعرف كيف نحدد الصورة هنا، فهي ليست مجرد
علاقات مفاجئة بين الكلمات وهي خلاصة تجربة وكيونة ايضا
لذلك يجب أن نعيد النظر في مفهومنا للصورة فهي ليست صدمة
لغوية بل ينبوع وجودي كياني، لذلك لا يمكن أن يكون هناك شعر
عظيم بدون صورة فالصورة هي أساس كل شعر عظيم وهي تنحدر
وتتشوه تبعا لفقر تجربة الشعر أو لمستوى هذه التجربة.

ولذلك ليس هناك لوم على الصورة بحد ذاتها وإنما اللوم هو
على الشاعر وكيفية استخدامه لها.

■ هذه إضاءة مفيدة ايضا لكنني أقصد بالصور هنا ما يتعلق
بالمرئيات الصورة الاعلامية الفوتوغرافية والتلفزيونية.

□ بحث الصورة الفوتوغرافية موضوع آخر ومن الصعب اقحامه هنا لأن الصورة لها عالم خاص وأظن أن هناك فوتوغرافية يمكن أن تكون شعرا خالصا التصوير الفوتوغرافي يتجه الى أن يصبح فنا قائما في ذاته وليس مجرد تسجيل لأشياء ولأحداث ووقائع ولذلك ارجو أن لا يخرجنا البحث في الصورة بهذا المعنى عن بحثنا في الصورة الشعرية.

■ منذ مجموعاتكم الأولى «المسرح والمرايا» و«مفرد بصيغة الجمع» ثم «شهوة تتقدم في خرائط المادة» الى «أبجدية ثانية» تتأسس الشعرية عندكم على ما يسمى عادة بتفجير اللغة، وهو ما دفع عددا من أنصار الشعرية التراثية الى اعتباركم تقومون بتخريب أصالة الشعر العربي.

ألا يمكن أن يفسر موقفكم الجديد بخصوص الشعر الحدائي بمثابة نكوص أو ردة عوض أن يفهم على أنه تأمل في المشهد الشعري العربي المعاصر؟

□ بالعكس فقد قلت في هذا الملتقى (ابن رشيق) أن هذا النفق للحدائث لا يجوز أن يفسر بأنه دعوة للعودة الى القدامة، بل يجب أن يفسر بأنه دعوة لاعادة تفهم الحدائث وللإغفال في فهمها، لأن الفهم السائد مسطح وشكلي، وأنا أريد أن أذهب ابعد من ذلك في فهم الحدائث، وأربطه بالأسس العربية القديمة لأن الشاعر العربي الحديث حقا هو من يخلق عالما متكاملا كما فعل أبو نواس مثلا فقد كان حديثا لأنه خلق عالما من القيم تقوم على المدينة، وحسها والحياة فيها مقابل قيم البداوة وإذن فقد أفصح بلغة شعرية جديدة عن عالم متكامل من القيم وهو ما أعطى لحدائثه قيمة وليس لمجرد أنه كتب بأشكال مختلفة.

الكتابة في قصيدة النثر مسؤولية كبرى لأنك بها يجب أن تستوعب الموزون وتفتح أفقا آخر على الكتابة وهذه ليست مسألة هروب واستسهال، وإنما هي مسؤولية مزدوجة مضاعفة . الحديث حقا هو من يصهر التجارب القديمة ويخترقها ويفتح افقا جديدا على الكتابة واللغة الشعرية.

■ أصبحت الفواصل التقعيدية بين الأجناس الأدبية تنمحي أو على الأقل تفقد نظامها الصارم، وأصبح الحديث عن شعرية النثر وبالمقابل نثرية الشعر، متداولاً في المجال المعرفي المعاصر.

في رأيكم هل يمكن الحديث اليوم عن الشعر الخالص؟ وهل استفدتم شخصيا من هذه الأمكانية المتاحة من خلال هذا التداخل الإجناسي؟

□ إذا كان هناك تغير أساسي في التجربة الشعرية العربية فإنه لا يتمثل في مجرد نشوء قصيدة النثر أو في الخروج على الأوزان الخليلية القديمة، وإنما التغير الحقيقي هو في مفهوم الشعر أولا فنحن لم نعد ننظر اليه كما كان أسلافنا ينظرون اليه.

ثانيا: التغير الآخر هو أن القواعد الجاهزة لم تعد هي الأساس ومنها ينطلق الشاعر ليقول ما يقول، بهذا المعنى لم تعد هناك معايير وقواعد مسبقة، كما لم يعد هناك شعر، بل هناك شاعر وذاتية وتجربة.

ثالثا: حين نقول الشعر العربي اليوم لانقلبه من حيث ان له وجودا قائما بذاته، وإنما نقول هذه العبارة استنادا الى تجربة شعراء معينين. ومن هذه التجارب مجتمعة ومختلفة نقول أن هناك شعراء إذن فالاساس هو الشاعر وتجربته وذاتيته بعكس ما كان سابقا

فالإسساس كان هو المبادئ والقواعد، ثم ينظر إلى الشاعر إلى أية درجة ينسجم معها، أو إلى أية درجة أخرى يختلف عنها.

هذه النقاط الثلاث هي التغيير الأساسي في التجربة الشعرية العربية، وبدل أن نستوعب بعمق ونستقصي الاحتمالات التي يمكن أن تنشأ عنها، نتهى بما ليس له علاقة حقيقية في الشعر.

هناك نقطة أخرى مهمة أيضا على مستوى الشكل هي أن التجربة الشعرية العربية إجمالا خطية لكن هناك شيء مختلف مثلا عند النفرى المعري وفي الكتابات الصوفية وفي النص القرآني ذاته شيء مختلف اليوم "الخطية" "La Linearité" انتهت عند بعض الشعراء العرب، صارت القصيدة عمودية وشبكية وأنت تلاحظ في هذا الديوان الأخير، وفي قصيدة اسماعيل انعدام الخطية لكي تدخل في غور بنائي شبكي وعمودي، وهذا أيضا من سمات التغيير الأساسي في التجربة الشعرية الحديثة.

■ إذن هناك بحث دائم عن التحول...

□ أن تكتب شعرا هو أن تتحول هذا شيء بدهي حين تحب امرأة فحركة حبك لا يمكن أن تتكرر في كل لحظة متجددة إذا كنت تحب حقيقة، وحين يتحول الحب إلى عادة وتكرار ينتهي وكذلك الشعر ينتهي حين تحوله إلى عادة وتكرار.

■ أتذكر هنا الشاعر التشيكي سكاسيل الذي يقول: «إن القصيدة توجد في مكان ما هناك مخفية والشاعر لا يفعل شيئا سوى أن يكشف عنها (كونديرا: فن الرواية).

فهل مهمة الشاعر هي الكشف فعلا، أم البناء والتشكيل؟

□ هذه أقوال إذا نزلت من سياقها لاتفهم أعتقد أننا جميعا لا نبتكر شيئا من عدم إنما الخلاف أو الابتكار هو في الإلحاح على جانب دون جانب وهو من جهة ثانية في السياق.

هناك شعراء كتبوا عن الحب سابقا، وحين نكتب عنه اليوم لا نبتكر شيئا على صعيد الفكرة أو الموضوع فهذا موجود قبلنا، إنما نبتكر شعورنا نحن وكيف عشنا وسياق تجربتنا، ولذلك حين تسمع العرب يقولون: هذا موضوع كتب عنه كثيرا، فهو قول لا يعني شيئا فكل الموضوعات كتب عنها بكثافة، لم يكتب أحد شيئا جديدا كموضوع لكنهم ينسون ما يقوله هذا الكاتب عميقا كما ينسون سياقة أيضا ونحن لاندرس السياق ولا الاختلاف فيه بورخيس يقول ليس هناك مؤلف هناك كتاب واحد منذ الخليقة نعيد كتابته باستمرار وهناك أيضا نظرية موت المؤلف: القرآن كنص كتابي وكتابة هو نص لا مؤلف فيه من حيث أنه إعادة كتابة لكل ما سبقه في سياق جديد، وكذلك التوراة حيث ستجد نصوصا مأخوذة بكاملها من الأساطير القديمة لكن الجودة فيها ليست المادة في ذاتها وإنما السياق وكمثال آخر فالصوفية كانت قبل أن أتحدث عنها منذ عشرين سنة مجرد نصوص دينية، وكان ينظر اليها كأنها نصوص درويشية لاعلاقة لها بالأدب، النص الصوفي اليوم أصبح نصا أدبيا أفرغ من دينيته وأدخل في سياق اللغة الشعرية، هذا نوع من كتابة جديدة وقراءة جديدة لمادة قديمة «وهذا ننساه».

■ عندما تحدثتم عن موت المؤلف ذكرتني بالنقد وعلاقة الكاتب به، فحسب موريس بلانشو ورولان بارث فلم تعد مهمة النقد هي الكشف عما يريد أن يقوله الكاتب أو عن معنى النص، لأن هناك احتمالية تعددية لامتناهية لمعاني هذا النص، وليست مهمته أيضا هي التفكير والشرح، بل انتاج نص آخر انطلاقا من

النص المدروس «موضوع النقد» وهذا يتماشى مع نظرية موت المؤلف فهل صادفت نقدا من هذا النوع لانتاجك الشعري؟

□ مع الأسف حتى الآن لا.. أتمنى أن نكون هناك نصوص نقدية بهذا المستوى، لكن تعرف أن هناك محاولات جدية في التأسيس لنقد عربي جديد، وأنت تعرف الأسماء كما أعرفها ولسنا بحاجة الى ذكرها، إنما الدراسات لاتزال مأخوذة بالمعنى وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص، وهذه عملية مغامرة يمكن أن يقول ناقد ما أن مقصد هذا الشاعر كذا ويقول آخر أن مقصده شيء آخر ويمكن أن يكون الإثنان مخطئين في آن واحد.

■ هذا زمن الرواية ليته كان زمن الشعر، شعار يرفع الآن وسبق أن رفعته مجلة «فصول» النقدية في أحد محاورها عن الرواية أليس في هذا الرأي مبالغة على الأقل بالنسبة للشعر العربي وهل تراجع الشعر عموما عن المواقع التي كان يحتلها في الذاكرة العربية؟

□ اعتقد أن الرواية العربية لاتقارن على أي مستوى بالانجازات الشعرية العربية وأية مقارنة للرواية على أهمية بعض الكتابات الروائية بالشعر لاتقوم على معرفة بحقيقة الانجازات الشعرية العربية وإنما هي نوع من الإدعاء لأساس له اطلاقا.

فالرواية العربية لاتزال بالنسبة الي الشعر في بداياتها الأولى ولا تقاس إطلاقا لأن انجاز الشعر العربي انجاز كوني عظيم يتجاوز حدود العربية لكن لا أظن أن الانجاز الروائي وصل الى هذا المستوى.

■ الكوني؟

□ نعم

■ ما يسود في نهاية القرن عند العرب خطاب الأزمة أزمة العقل العربي، المسرح العربي، الشعر العربي، الرواية العربية الخ.

ألا ترون أن تخصيص هذا القدر الهائل من الخطابات المتداولة اليوم عن الأزمة هو تكريس الأزمة أو إعادة انتاج عملية الأزمة عوض الانتقال من مستوى العوائق الى مستوى المفاتيح؟

□ سؤال جيد، يتكلم عن الأزمة عندنا بوصفها سدا أو غيابا كاملا للمخارج لكن كل تجربة حقيقة على أي مستوى تحمل أزماتها الخاصة والأزمة بالنسبة لي دليل حيوية وعافية لأنها تظهر لك نفاذ ما وصلت اليه وتدفعك الى ابتكار وسائل أخرى، وافق آخر إذن فالأزمة دائما صحية عند الشعوب والثقافات الحية أما عندنا كما اشرت فالأزمة كأنها نوع من الموت وانسداد الآفاق كلها واعتقد أن هذا خطأ في تفسير الأزمة ولذلك فالشعوب الحية تستفيد من أزماتها وتتغلب عليها لكن عندنا هناك عوائق كثيرة تهمش الطاقة الحية في المجتمع ولذلك تسود النزعة العقلية المؤسسية وتضيع الطاقات العربية بشكل أو بآخر وانتم تعرفون هذا دون أن ندخل في تفاصيله.

وأنا لا أقول أن هذه أزمة، بل هو نوع من جهل الذات والاستخفاف بالطاقات العربية العظيمة، ونوع من التكالب والانشغال بالسلطة والسياسة وحدهما، وعدم الاهتمام بما يؤسس أخيرا لهوية الشعب أي الابداع الثقافي بمختلف تجلياته وأنا شخصا لا أسميها أزمة لأن هذه الأخيرة كلمة عظيمة وحية وجميلة.

■ أزمة الخطاب الأوروبي تؤدي غالبا الى قفزة؟

□ تماما فنحن تقودنا الأزمة الى أخرى، لأنها ليست أزمة بقدر ما هي نوع من الاستقالة عن مواجهة العالم ومواجهة الذات.

■ من الأزمة الى التأزيم، هذا ذكرني بأحد أقوالك «لغم الحضارة هو اسمي» فهل مهمة الشاعر تأزيم الحضارة أم أنه يلخص جوهر الحداثة بوصفها رفضا للسلطة كما يرى أبو ديب؟

□ لأجد farkا بين الاثنين فالشعر كالثقافة بهذا المعنى هو نوع من التأزيم لأنه يدفع باستمرار الى خلق حساسية جديدة وعلاقات جديدة، ومأساة مجتمعنا تكمن في تسلط المؤسسة التي أوصلتنا الي أن نرى انفسنا في عالم من القيم انتهى كليا ولم يعد فعالا في حياتنا اليومية وفي أفكارنا ومع ذلك لانعترف بضرورة خلق عالم حي جديد.

■ نتمنى أن نكون قد وصلنا الى هدفنا..

□ اتمنى أن أكون قد قلت شيئا ذا معنى.

■ هذا تواضع منكم ،،، نشكركم كثيرا على ما بذلتموه معنا من مجهود أظهرتم فيه عصارة فكركم وتأملكم في جوهر الشعر ومسائله الأساسية .

بيبلوغرافيا

كتب الشاعر أدونيس

(1) شعر

قصائد أولى ط 1 ، دار مجلة شعر بيروت، 1957
ط3، دار العودة، بيروت، 1970
ط4، دار العودة، بيروت 1971
طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت، 1988

أوراق في الريح ، ط 1 دار مجلة شعر بيروت، 1958
ط2، دار مجلة شعر بيروت 1963
ط3، دار العودة، بيروت 1970
ط4، دار العودة، بيروت 1971
طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988

أغاني مهيار الدمشقي، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1961
ط2 ، دار العودة، بيروت 1970
ط3 ، دار العودة، بيروت 1971
طبعة جديدة دار الآداب بيروت 1988

كتاب التجولات والهجرة في أقاليم النهار والليل
ط1 ، المكتبة العصرية، بيروت 1965
ط2 ، دار العودة، بيروت 1970
طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988

المسرح والمرآيا، ط 1 دار الاداب، بيروت 1968
طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت 1988
وقت بين الرماد والورد، ط 1، دار العودة بيروت 1970
طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت 1980
هذا هو اسمي، دار الآداب بيروت 1980
مفرد بصيغة الجمع، ط 1، دار العودة بيروت 1977
طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988.
كتاب القصائد الخمس، ط 1، دار العودة بيروت 1979.
كتاب الحصار، دار الآداب بيروت 1985.
شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1987.
إحتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة دار الاداب، بيروت 1988.
أبجدية ثانية دار توبقال البيضاء 1994.
الكتاب أمس المكان الآن دار الساقى بيروت لندن 1995.

(2) مختارات

مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت، 1962

ديوان الشعر العربي

الكتاب الأول، المكتبة العصرية بيروت 1964.
الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت 1964
الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت 1968.
مختارات من شعر السياب، دار الآداب بيروت 1967.
مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة) دار العلم للملايين بيروت 1982
مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1982
مختارات من الكواكبي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1982
مختارات من محمد عبده (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1983.
مختارات من محمد رشيد رضى (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1983.

مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1983.
(الكتب الستة الأخيرة، وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد)

(3) **ترجمات**

مسرح جورج شحادة
حكاية فاسكو، وزارة الإعلام الكويت 1972
السيد بوبل، وزارة الإعلام الكويت 1972
مهاجر بريسبان، وزارة الإعلام الكويت 1973
البنفسج وزارة الإعلام الكويت 1973.
السفر، وزارة الإعلام الكويت 1975.
سهرة الأمثال، وزارة الإعلام الكويت 1975
الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس.
منارات ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1976.
منفى ، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1978.
مسرح راسين.
فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام ، الكويت 1979.
الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق 1986.

(4) **الأعمال الشعرية الكاملة**

ديوان أدونيس، ط1 دار العودة بيروت 1971.
ط2، دار العودة، بيروت 1975.
ط3، دار العودة، بيروت 1985.
الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت 1985.
ط5، دار العودة بيروت 1988.

(5) **دراسات**

مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.
ط5، دار الفكر، بيروت، 1986

- زمن الشعر، ط1، دار العودة ، بيروت1972.
- ط5، دار الفكر، بيروت،1979.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والابتداع عند العرب.
- الطبعة السابعة(طبعة جديدة، مزيدة ومنقحة في أربعة أجزاء).
- 1 - الأصول،
 - 2 - تأصيل الأصول.
 - 3 - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني،
 - 4 - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري (دار الساقى،1994)
- فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة بيروت1980.
- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت1985.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت1985.
- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت،1990
- الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، 1992.
- النص القرآني وفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت،1993.
- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت،1993.
- ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت1993.
- (سيرة ثقافية)

6) الجوائز العالمية :

جائزة التاج الذهبي للشعر مقدونيا - أكتوبر 97.

الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

إن الشعر بوصفه سلباً لظواهرية العالم ، أو لانكشاف ملموس وتجل مألوف يتوخى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤية الإكتناه العميق ، ومن ثم تغدو فاعليته تمارس التأويل الشامل .

وفي كتابنا هذا نستخلص أن الشعرية الأدونيسية ممارسة هرمونيطيقية ، يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة ، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضاً .

وقد اخترنا في هذا الكتاب النقدي ، أن نتناول عمليتين أساسيتين في المشروع الأدونيسي الكبير هما : أبجدية ثانية ، والكتاب ، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة ، فالشاعر هنا يصغي إلى ما قيل ثم يؤوله من جديد ، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ ، وإنما يجعله داخلنا في ذواتنا وفي عصرنا وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بالوجود التاريخي وهي إمكانية عميقة لفهم الكينونة التي تشملنا جميعاً حاضراً وماضياً واستقبلاً .

عبد العزيز بومسهولي

Bibliotheca Alexandrina



0549870

ISBN 9981-25-087-2



9 789981 250871

ردمك